

Université de Montréal

**El carácter cínico en Armando Ramírez,  
Guillermo Fadanelli y Rocío Boliver:  
Una exploración de la escritura, el cuerpo y la sexualidad**

par

Paula Klein Jara

Département de Littératures et de langues du monde

Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de

Docteur en littérature

option études hispaniques

Mars 2019

© Paula Klein Jara, 2019



Université de Montréal  
Département de Littératures et de langues du monde  
Faculté des Arts et des Sciences

*Cette thèse intitulée*

**El carácter cínico en Armando Ramírez,  
Guillermo Fadanelli y Rocío Boliver:  
Una exploración de la escritura, el cuerpo y la sexualidad**

*Présentée par*

Paula Klein Jara

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Javier Rubiera  
Président-rapporteur

Ana Belén Martín Sevillano  
Directeur de recherche

James Cisneros  
Codirecteur

Amaryll Chanady  
Membre du jury

Georges Bastin  
Membre du jury

Bernat Castany Prado  
Examineur externe



## Résumé

Ce projet de recherche explore l'univers narratif de trois auteurs mexicains : Armando Ramírez, Guillermo Fadanelli et Rocío Boliver. En apparence dissemblables entre eux, leurs œuvres partagent une qualité que je propose ici d'identifier de « cynique ». Le cynisme, en tant qu'approche théorique, ouvre des possibilités interprétatives pour les manifestations artistiques, culturelles et politiques dans lesquelles est évident une friction avec les systèmes de valeurs dominantes. À travers différents langages (le roman, le conte, le récit et la performance), l'univers discursif de ces auteurs exprime un malaise envers le monde, réfléchit sur les conflits existentiels du sujet social mexicain et s'approprie de l'écriture, du corps et de la sexualité comme matière de dénonciation pour exhiber les dispositifs politiques avec lesquels vont être façonnées les catégories sociales ainsi que les canons et normes qui vont régler les codes éthiques et esthétiques de l'environnement culturel.

En même temps, dans ces productions, le corps et la sexualité émergent comme une irruption et déplacement des discours en amenant l'exercice plein du langage corporel et écrit au bout de l'abjection. Dans le cas d'Armando Ramírez, le caractère cynique se construit à partir de la violence du langage et de l'attaque sexuelle pour dénoncer, depuis la voix du secteur dominé, le conflit historique des classes sociales. En ce qui concerne Guillermo Fadanelli, le cynisme va s'exprimer à partir de la destruction des grands récits qui donnent un sens linéal à l'existence. L'auteur profane l'écriture, les genres littéraires, la famille, la figure maternelle et les tabous sexuels. De son côté, l'œuvre de Rocío Boliver devient cynique lorsqu'elle conteste l'absence d'une représentation positive de la sexualité et de la vieillesse féminine. Cet artiste fait appel à la non-identification avec la religion catholique et les mécanismes de capitalisation du corps.

Toutes ces raisons nous permettent de situer ces trois auteurs dans une tradition cynique pas seulement occidentale, mais notamment mexicaine, car cette recherche reconnaît aussi la présence historique du cynisme critique dans la production culturelle du pays et dans la construction des identités nationales.

**Mots-clés :** Cynisme, abjection, écriture, performance, corps, Mexique, Armando Ramírez, Guillermo Fadanelli, Rocío Boliver.



## Abstract

The present investigation explores the narrative universe of three Mexican authors: Armando Ramírez, Guillermo Fadanelli and Rocío Boliver. Despite obvious differences, their works share characteristics that I propose to identify as “cynical”. In this dissertation, we use cynicism as a theoretical approach that makes possible new interpretations of artistic, cultural, and political expressions that have entered into conflict with dominant value systems. Through different narrative genres and idioms (novel, short story, literary essays and performance), these authors’ shared discursive universe expresses a discomfort with the world and reflects on the existential conflicts of the Mexican social subject. The authors appropriate writing, the body and sexuality as prime material for the denunciation of the political devices that configure social categories, as well as the canons and norms that regulate the cultural environment’s ethical and aesthetic codes.

At the same time, by taking bodily and written languages to the extremes of abjection, the body and sexuality emerge in these productions as an irruption and displacement of official discourses. Armando Ramírez gives his novel a the cynical dimension by using the violence of language and sexual assault to denounce, with the voice of the subjugated, a long history of class conflict. In Guillermo Fadanelli, cynicism expresses itself through the destruction of universal discourses that give linear meaning to existence. Fadanelli profanes writing, literary genres, the family as a social institution, the maternal figure and sexual taboos. For her part, Rocío Boliver’s work becomes cynical when she questions the absence of a positive representation of female sexuality and old age. She resorts to disidentification with the Catholic religion and the mechanisms of capitalization of the body.

This allows me to situate these three authors in the Western, and especially Mexican, cynical tradition, as this dissertation also recognizes the historical presence of critical cynicism in Mexico’s cultural production and in the construction of its national identities.

**Keywords :** Cynicism, abjection, writing, performance, body, Mexico, Armando Ramírez, Guillermo Fadanelli, Rocío Boliver.





## Resumen

El presente proyecto de investigación explora el universo narrativo de tres autores mexicanos: Armando Ramírez, Guillermo Fadanelli y Rocío Boliver. Aparentemente disímiles entre sí, sus respectivas obras comparten un carácter que aquí proponemos identificar como cínico. El cinismo, como enfoque teórico, abre las posibilidades interpretativas de manifestaciones artísticas, culturales y políticas en las que se observa una fricción con los sistemas de valores dominantes. A través de distintos lenguajes (novela, cuento, ensayo y performance), el universo discursivo de estos tres autores expresa un malestar con el mundo, reflexiona sobre los conflictos existenciales del sujeto social mexicano y se apropia de la escritura, del cuerpo y de la sexualidad como material de denuncia. Con ello, exhibe los dispositivos políticos con los que son configuradas las categorías sociales, así como los cánones y normas que regulan los códigos éticos y estéticos del entorno cultural. Al mismo tiempo, el cuerpo y la sexualidad emergen en estas producciones como una irrupción y desplazamiento de los discursos al llevar a los extremos de la abyección el ejercicio pleno del lenguaje corporal y escrito. En el caso de Armando Ramírez, el carácter cínico se construye a partir de la violencia del lenguaje y del ataque sexual para denunciar, desde la voz del sector dominado, el histórico conflicto de clases sociales. En Guillermo Fadanelli el cinismo se expresa a partir de la destrucción de los grandes relatos que le dan un sentido lineal a la existencia. Este autor profana la escritura, los géneros literarios, la familia, la figura materna y los tabúes sexuales. Por su parte, la obra de Rocío Boliver se torna cínica cuando cuestiona la ausencia de una representación positiva de la sexualidad y de la vejez femenina, y recurre a la desidentificación con la religión católica y con los mecanismos de capitalización del cuerpo. Lo anteriormente dicho nos permite ubicar a estos tres autores en una tradición cínica no sólo occidental sino particularmente mexicana, ya que este ensayo también reconoce históricamente la presencia del cinismo crítico en la producción cultural del país y en la construcción de las identidades nacionales.

**Palabras clave:** Cinismo, abyección, escritura, performance, cuerpo, México, Armando Ramírez, Guillermo Fadanelli, Rocío Boliver.



# Índice

<b>Résumé</b> .....	i
<b>Abstract</b> .....	iii
<b>Resumen</b> .....	v
<b>Índice</b> .....	vii
<b>Lista de imágenes</b> .....	ix
<b>Agradecimientos</b> .....	xiii
<b>Introducción</b> .....	1
Fundamentos del cinismo clásico .....	11
El impulso cínico del siglo XX.....	16
Cinismos en el perfil cultural mexicano .....	21
El cinismo en la escritura mexicana.....	27
La aparición del performance .....	31
Consideraciones teóricas: Mecanismos discursivos del cinismo .....	34
<b>Capítulo 1: Armando Ramírez</b> .....	49
1.1 Introducción .....	49
1.2 Escritura y cinismo: La irrupción de la ciudad no letrada en el campo literario .....	55
1.2.1 Escritura <i>expulsional</i> .....	63
1.3 La construcción del perfil cínico: ciudad y violencia .....	69
1.3.1 Cinismo y violencia .....	85
<b>Capítulo 2: Guillermo Fadanelli</b> .....	99
2.1 Introducción .....	99

2.2 Escritura y cinismo: La sátira del melodrama y la estética de la vagancia.....	107
2.3 Construcción del perfil cínico: El cínico melancólico .....	116
2.3.1 El matricidio y la perversión sexual.....	132
<b>Capítulo 3: Rocío Boliver</b> .....	153
3.1 Introducción .....	153
3.2 Performance y cinismo: El performance de Boliver como <i>neocinismo</i> femenino.....	156
3.3 La construcción del perfil cínico I: La puta .....	174
3.4 Construcción del perfil cínico II: La vieja .....	190
<b>Conclusiones</b> .....	205
<b>Bibliografía</b> .....	217

## Lista de imágenes

<b>Imagen 1:</b> Performance <i>La reina de las putas</i> .....	175
<b>Imagen 2:</b> Performance <i>Embajadora de la buena voluntad</i> .....	180
<b>Imagen 3:</b> Performance <i>Sonata para Pepáfono y voz Opus 140</i> .....	189
<b>Imagen 4:</b> Performance <i>Sonata para Pepáfono y voz Opus 140</i> .....	188
<b>Imagen 5 :</b> Performance <i>Time Goes by and I Cannot Forget You</i> .....	198
<b>Imagen 6 :</b> Performance <i>¡Dale color a tus arrugas!</i> (cartel) .....	200
<b>Imagen 7 :</b> Performance <i>Alternative Beauty, serie Between Menopause and Old Age</i> .....	202
<b>Imagen 8 :</b> Performance <i>Alternative Beauty, serie Between Menopause and Old Age</i> .....	203



*Il y a longtemps que je soupçonne que le chien  
est beaucoup plus intelligent que l'homme.*

*Je suis même persuadé qu'il peut parler  
mais qu'il y a en lui une espèce d'obstination.*

*C'est un remarquable politique :  
il observe tout, les moindres pas de l'homme.*

*Gogol*





## Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de mis directores, Ana Belén Martín Sevillano y James Cisneros, a quienes agradezco la apertura, la paciencia, la lectura de mis textos, los comentarios siempre constructivos y las sugerencias que orientaron y enriquecieron enormemente mi trabajo.

Asimismo, deseo agradecer a los profesores de la Sección de Estudios Hispánicos y a la actual directora del departamento de Literaturas y lenguas del mundo de la Universidad de Montreal, Amaryll Chanady, por su valiosa motivación.

A nivel personal, agradezco a Osva por acompañarme cada día en este viaje que parecía interminable. Gracias por la comprensión y por animarme a seguir siempre adelante. A mi familia, por su amor que cruza los miles de kilómetros que nos separan. A México, por inspirarme tanto. A los amigos lejanos cuya constante comunicación y muestras de humor y afecto me han mantenido con vida. Gracias también a los nuevos amigos que fui recogiendo en el camino. Gracias Suz por creer en mí; gracias Diana por aquel primer café.



# Introducción

En este proyecto de investigación se ofrece una aproximación a tres autores mexicanos aparentemente disímiles, pero cuya obra es representativa de una postura y una tradición narrativa que aquí proponemos identificar como cínica. Los performances de Rocío Boliver y la escritura de Armando Ramírez y Guillermo Fadanelli elaboran discursos antagónicos frente a discursos oficiales empleando claves expresivas que recuerdan el gesto provocativo del cinismo. La provocación, entendida aquí no como mero escándalo sino como una búsqueda de verdad, es un rasgo indisociable del cinismo crítico que se refleja en el trabajo de estos tres autores a través del deleite en lo escabroso del lenguaje y en la ficcionalización de identidades que apelan a los valores que han sido depositados en el cuerpo y en la sexualidad. De este modo, el objetivo inicial de esta tesis será el de identificar los rasgos que permitan demostrar que el corpus seleccionado está basado en una ética cínica. Asimismo, se pretende observar las formas y los lenguajes mediante los cuales se manifiesta el cinismo crítico en el contexto mexicano actual, y determinar qué discursos oficiales cuestiona. Finalmente, el análisis permitirá entender cómo la producción cultural de estos autores está dialogando con un sistema cultural de valores que incorpora y critica al mismo tiempo.

El enfoque cínico abre las posibilidades interpretativas de manifestaciones artísticas en las que se observa una fricción con un sistema de valores dominantes. Por su carácter provocativo, sórdido y escabroso, este tipo de producciones son censuradas o excluidas de

algunos espacios, por ejemplo el académico, por lo que la aproximación desde el cinismo crítico permite incorporarlas a un sistema de saberes.

Para este análisis se han seleccionado dos momentos históricos del pensamiento cínico: el cinismo helénico, ya que ahí se encuentran los fundamentos de esta filosofía, y el pensamiento cínico del siglo veinte por la profusión de fenómenos cínicos y las lecturas que se han propuesto desde este enfoque. Debido a su carácter ágrafo, la noción de cinismo helénico será reconstruida aquí a partir de los testimonios recogidos por autores como Diógenes Laercio, Michel Onfray, Carlos García Gual y Luis E. Navia, así como a partir de las lecturas transhistóricas realizadas por Michel Foucault y Peter Sloterdijk. En concreto, estos dos filósofos revisitan la categoría de cinismo a finales del siglo veinte para demostrar que este sistema de valores ha producido perfiles sociales potencialmente críticos que pueden rastrearse a lo largo de la historia. Si bien aquí serán considerados esos dos momentos particulares del pensamiento cínico, no debe pasarse por alto que el cinismo ha estado presente en los momentos claves de la historia occidental<sup>1</sup>.

Esencialmente, el cinismo se caracteriza por cuestionar los discursos oficiales y las convenciones culturales de su época, que el cínico entiende como factores de despersonalización. Asimismo, el sujeto cínico se distingue por actuar conforme a una lógica de sinceridad (*parresía*) y de insolencia (*anaideia*) basada principalmente en conductas corporales que invierten los valores éticos y estéticos privilegiados por la sociedad. De ahí

---

<sup>1</sup> Durante el Cristianismo, el cinismo fue referido por San Justino y Marco Aurelio; durante la Edad Media, la Enciclopedia Católica describe a Jesús como un cínico; Durante el Renacimiento, el pensamiento cínico de Plutarco y Luciano de Samósata influirán en las reflexiones de Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro, así como en Montaigne. Durante la Ilustración aparecen Rousseau, quien fue llamado “el nuevo Diógenes”, Diderot y William Goldwin con notorias influencias cínicas.

que Peter Sloterdijk se refiera al cinismo crítico como una forma de materialismo dialéctico (2003, 175), ya que el sujeto no sólo enuncia su rechazo a todo aquello que representa lo oficial, sino que se conduce de manera antitética. Para Josefina Ludmer, el cinismo es la antítesis plebeya de la “gran teoría” y está directamente relacionado con lo político: “Su rebelión no es la del esclavo contra el amo sino la de un poder contra otro: el poder de oposición contra el poder hegemónico” (Ludmer 1999, 337). El cínico confronta directamente utilizando el cuerpo como argumento. Según Arturo Borra, “los cínicos buscan escandalizar a la sociedad representando al individuo como su *otro*” (2001, 79), es decir, posicionándose desde lo indeseable, lo temible y lo despreciable. Para ello, se colocan fuera de los límites de normas y cánones, y se muestran desde el espacio de lo abyecto. Lo abyecto, en términos de Julia Kristeva, es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (1988, 8). La producción de Boliver, Ramírez y Fadanelli es una práctica del cinismo crítico que es posible trazar en la escena cultural mexicana; esta producción se distingue por su emancipación de las normas relacionadas con el ejercicio artístico, literario, lingüístico, corporal y sexual, proyectando una identidad radical que se distancia y se sitúa más allá de las representaciones convencionales.

La obra de Boliver, Ramírez y Fadanelli ha sido poco frecuentada por la crítica y la academia, probablemente debido a su carácter violento e insolente en relación con los valores éticos y estéticos de la esfera cultural mexicana. Cabe destacar que los escasos comentarios surgidos en el campo intelectual nacional han vinculado el trabajo de estos autores con lo marginal e incluso con el cinismo. Por ejemplo, Christopher Domínguez Michael compara la

narrativa de José Rubén Romero con la de Armando Ramírez, sosteniendo que “Pito Pérez<sup>2</sup> se quiso Diógenes, mientras que Chin Chin<sup>3</sup>, ya sin lámpara, es un pastiche que habla desde la oscuridad y recicla masivamente la opinión que ‘el pueblo’ tiene de su marginación” (1996, 548). Sin embargo, argumentos como el anterior emergen de un gremio intelectual que se conduce bajo la lógica artística y moral dominante para emitir juicios valorativos. Al respecto, y para justificar este análisis, Sloterdijk señala que es necesaria una búsqueda democrática del conocimiento, es decir, una filosofía integradora que no sólo se deje seducir por los grandes problemas, sino que encuentre temas fundamentales también en aquello considerado como fútil. En México, un espacio geográfico y cultural donde prevalece la pluralidad de voces, se hace necesaria una búsqueda de conocimiento también en producciones marginales que aparentemente no merecen ser analizadas, siendo éste un aporte del cinismo clásico “para el cual ningún tema bajo es demasiado bajo” (Sloterdijk 2003, 227).

Por otro lado, si bien el carácter abyecto del corpus que aquí será revisado es notable, éste deberá ser comprendido en su dimensión política en relación con los usos del lenguaje, del cuerpo y de la sexualidad, y como un síntoma de exposición de problemáticas ontológicas y sociales más profundas. Estas producciones forman parte de la tradición vanguardista y (anti)artística desarrollada a lo largo del siglo veinte, especialmente en Europa, y que tuvo como objetivo la expresión de un encono generalizado y la exhibición de las miserias

---

<sup>2</sup> Personaje protagonista de la novela *La vida inútil de Pito Pérez*, escrita por José Rubén Romero en 1938. Pito Pérez es un personaje marginal, un cínico vagabundo que en el contexto postrevolucionario cuestiona y reacciona de manera provocativa en contra de las instituciones sociales más represivas como la Iglesia y los sistemas de justicia.

<sup>3</sup> “Chin Chin” es el personaje protagonista de la primera novela *Chin Chin el teporocho* escrita por Armando Ramírez en 1971. Al igual que Pito Pérez, “Chin Chin” es un personaje alcohólico y marginado por la desigualdad económica.

espirituales y materiales a las que se enfrentaron los individuos tras las dos guerras mundiales. Bernat Castany afirma que “aunque con unas connotaciones muy diferentes, las vanguardias compartirán con el cinismo este culto a la desapropiación radical y a la autodestrucción como un modo de responder y huir de una civilización que consideran decadente” (2012, 33).

El entorno mexicano no es ajeno, ya que forma parte del mismo fenómeno de inspiración colonizadora, moderna y neoliberal en el que existe una pluralidad de sujetos luchando por la legitimidad de su identidad. El universo discursivo de Rocío Boliver, Guillermo Fadanelli y Armando Ramírez se insertaría en una tradición neovanguardista que se desidentifica ferozmente con todo modelo hegemónico dominante y denuncia la desvalorización del sujeto. Al igual que los antiguos cínicos, estos autores creen en las posibilidades del individuo fuera de los márgenes sociales, experimentando con la reelaboración de discursos. Entenderemos aquí la tradición neovanguardista como aquellas manifestaciones experimentales (anti)artísticas surgidas al rededor de la segunda mitad del siglo veinte, principalmente en Europa y Estados Unidos, y que comparten con las vanguardias de la primera mitad del siglo la oposición a la concepción burguesa del arte y del artista. Las neovanguardias, sin embargo, presentan un carácter subversivo y marginal más marcado y una inspiración en referentes frecuentemente rechazados por la alta cultura<sup>4</sup>.

El corpus de los autores seleccionados para este análisis se expresa por medio de distintos lenguajes –la novela, el performance, el cuento y el ensayo filosófico-, que

---

<sup>4</sup> Formalmente, la neovanguardia mexicana se identifica con el movimiento de los infrarrealistas, un grupo conformado por los poetas Mario Santiago Papasquiaro, Roberto Bolaño, José Vicente Anaya, Rubén Medina y Jesús Luis Benítez. Entre sus principios se encuentran “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial” y “partirle su madre a Octavio Paz” (Cobas Carral 2006, 11).

manifiesta un desencanto político y cultural. En ellos puede observarse el sentimiento de reducción existencial históricamente acumulado que cobra fuerza en el siglo veinte y veintiuno, a propósito de los quiebres sociales por los que atravesó el México independiente, moderno, revolucionario, neoliberal, católico y gobernado por la hegemonía priista. Como consecuencia, y según la propuesta de los autores, se hace necesaria la desconfianza por parte del sujeto ante los experimentos políticos y se hace pertinente la toma del control de sí mismo, de la consciencia, de la acción y del cuerpo. Todo ello por medio de una recuperación de lo desplazado, de lo abyecto, de lo que ha quedado apartado de las normas sociales, corporales, sexuales y del lenguaje.

En defensa de este tipo de expresiones, el escritor mexicano Gonzalo Martré afirma que en ellas “hay un lenguaje angustiado, sucio y mordaz, nacido del desprecio que inspira un orden social cuyos pilares caducos se sostienen únicamente por la repetición forzada de máximas morales fabricadas a la orden, tan abstractas como inútiles” (1967, 4). En el universo discursivo de Ramírez, Boliver y Fadanelli se evidencia una actitud cínica y crítica que surge a partir de la voz de un *yo*<sup>5</sup> consciente, y que deviene en un *yo* ideal; un *yo* desilusionado que se distancia y rechaza lo que le ha sido dado –o impuesto– como categoría y performance social. Ese *yo* que se desidentifica de lo que Sloterdijk llama “conductas programadas” (2003, 165), se expresa en primera persona por medio de la autorreflexión, de la confesión y del testimonio. Todo hablar sobre sí mismo, sostiene Sloterdijk, arrojará las revelaciones más canalleras y criminales, así como los informes de enfermos y una historia de los sufrimientos como ética del ser que busca la verdad. Además del carácter

---

<sup>5</sup> Arnold Gehlen define el cinismo como un individualismo, una afirmación del *yo* (en Foucault 2010, 191)



autorreflexivo, otro rasgo que comparten las producciones que comprenden el corpus de este análisis es la confrontación de valores pues “allí donde de lo que se trata es de valores, allí entra en juego el cinismo” (ibíd., 446). Las tensiones entre los discursos hegemónicos y los discursos cínicos entran en una relación compleja cuando los individuos consideran un principio de supervivencia desenmascarar no sólo la moral de los otros sino la propia.

El pensamiento cínico está presente en mayor o menor medida en los tres autores seleccionados. Por un lado, la narrativa de Guillermo Fadanelli -la cual comprende el cuento, la novela, el ensayo filosófico y las columnas de opinión política- está indudablemente influenciada por la filosofía del cinismo clásico. Las pistas se manifiestan desde el título de algunas de sus publicaciones: *Elogio de la vagancia*, *Insolencia* o *El idealista y el perro*. Nuestro análisis se establecerá a través del diálogo intratextual que existe entre las ideas que Fadanelli desarrolla en su obra ensayística y narrativa, concretamente con algunos cuentos, en los que se observa el desencanto y la provocación moral a través de la escritura y la ficcionalización de la sexualidad.

El cuento, como narración literaria breve, fue ampliamente desarrollado en México durante el siglo veinte. Para Lauro Zavala, los precedentes del cuento mexicano están marcados por el cuento tradicional europeo. El cuento mexicano actual surge como una reacción irónica ante las situaciones políticas del país, del mundo y de la tradición literaria, adoptando casi siempre un tono lúdico y carnalesco (2006, 27). La obra de Fadanelli se situaría en esta eclosión del relato actual. Para este proyecto de investigación se han seleccionado relatos pertenecientes a los libros *El día que la vea la voy a matar* (1992) y *Compraré un rifle* (2004), donde la sexualidad juega un papel central, lúdico y subversivo con la finalidad de cuestionar tabúes, normas sexuales y conductas del *hombre común*,

individuo que en el universo narrativo de Fadanelli se caracteriza por simular o carecer de autorreflexión. En estos relatos de escritura sobria pero mordaz se observan algunas constantes como la interpelación insolente a figuras que representan la razón, la institución, la tradición y el *hombre común*. En Fadanelli, el carácter tradicionalmente moralizador del cuento se ve pervertido, por lo que asuntos como el incesto, la sexualidad infantil, la desacralización de la figura femenina y la desarticulación de la institución familiar se convierten en los valores dominantes. Además, la escritura de Fadanelli se define como vagabunda. La vagancia narrativa es un concepto profundamente desarrollado por el autor dentro de su trabajo ensayístico y lo adopta del cinismo clásico para emplearlo como mecanismo de ruptura del pensamiento lineal. Asimismo, la vagancia es empleada para dar a sus personajes un carácter errático que los lleva a circular por los espacios decadentes de la Ciudad de México.

Del mismo modo, la escritura de Armando Ramírez es una crónica de las voces y de los espacios marginados que coexisten en la gran urbe. Ese es el caso del texto que aquí será abordado: *Violación en Polanco* (1979), una novela que abarca la totalidad espacio-temporal de la Ciudad de México, reconociendo el registro polifónico y pluriestilístico que le permite al género novelesco proyectarse como “la diversidad social organizada artísticamente” (Bajtín 1989, 81). *Violación en Polanco* es un relato que expone la desigualdad social existente en México como producto de los sistemas históricos de dominación. La reivindicación de la clase popular, relegada a los márgenes de la historia y a los de una nación independiente y moderna, tiene como única salida la violencia. En este trabajo de investigación realizaremos una lectura que considere en detalle el prisma con el que el

cinismo expone la idea de la violencia *ilegítima*, es decir, de aquella violencia que es generada desde las fuerzas políticas de los dominados.

Como el título de la novela adelanta, el relato considera el asalto sexual cometido por un grupo de hombres de clase baja en contra de una mujer de clase alta. En la novela, esta mujer de clase alta representa la hipocresía moderna concentrada en la ciudad, y no es casual que los hombres que la atacan provengan de los estratos más bajos de la sociedad. Sin embargo, la violencia está presente también en el lenguaje con el que el narrador expresa de manera abrupta el odio contenido durante quinientos años de sometimiento y exclusión. La oralidad de su narrativa contrarresta el carácter formal de la escritura, a la que se oponía el cinismo clásico. El carácter cínico de esta novela se presenta como un ataque vehemente, provocativo y materializado en lo sexual hacia las imposiciones literarias y de clase establecidas por la cultura dominante.

En la misma línea de pensamiento, el universo discursivo de Rocío Boliver se desidentifica de los valores que la cultura hegemónica ha impuesto sobre el cuerpo femenino. Por medio del lenguaje corporal de sus performances y del lenguaje escrito de su libro de relatos *Saber EScoger* (2002), Boliver propone una ruptura radical con las normas sociales que determinan los usos del cuerpo y de la sexualidad, así como con los modelos de representación que circulan en los medios de comunicación y que imponen reglas de belleza y juventud. En la mayoría de sus performances, la artista mexicana muestra el cuerpo desnudo como alegoría de la búsqueda de una verdad que se oculta bajo un sinnúmero de signos sociales. Al igual que los antiguos cínicos, ejecuta lúdica y efímeramente la posibilidad de otras prácticas corporales reelaborando los discursos que determinan las

conductas programadas, en este caso de género, para demostrar la plasticidad del cuerpo y la existencia del individuo a pesar de las convenciones sociales.

De hecho, el performance artístico parte de un desprecio por la identidad vinculada a los sistemas de control y disciplina corporal (Muñoz en Taylor 2011, 549), por lo que Boliver afirma que ha encontrado en esta práctica un lenguaje que le permite

envalentonarme, transgredir y no temerle a nada destruyendo los límites que me constriñen. Esta es la gran posibilidad que me da la burbuja del Arte-Acción. Sin cordura, sin ortodoxia, sin reglas, sin cuestionamientos, sin lineamientos. Aventarme de lleno a la locura y poder salir no sólo ilesa sino más lúcida, más cuerda. Qué mejor que zambullirse en los temas prohibidos, perversos, censurados, señalados para hacerme fuerte frente al camino del tiempo que me conduce a la destrucción de mi vitalidad, de mi encanto, de mi lucidez, de mi belleza, de mi fuerza. Arrancar a rasguños y jalones la máscara de esta gran mentira que ha creado el hombre; esta podrida forma de comunicarse unos con otros. Asqueada de la mentira cotidiana, de la aceptación de la hipocresía como pasaporte.<sup>6</sup>

Entre los performances de la artista que aquí serán revisados se encuentra *La reina de las putas* (2002), *¡Cierra las piernas!* (2003), *La embajadora de la buena voluntad* (2008), *Sonata de pepáfono y voz* (2008) y *Between menopause and old age* (2014-2016). En todos sus trabajos está presente la reafirmación del sujeto femenino que performa dos de los roles más abyectos que le han sido asignados a la mujer en la cultura occidental: la puta y la vieja, para demostrar su arbitrariedad axiológica.

---

<sup>6</sup> Tomado del Blog *Performanceología* el 17 de marzo de 2016. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.ca/2007/04/drogadiaccin-roco-boliver-la-congelada.html>

En estos tres autores se observa la ausencia de un horizonte moral compartido con el lector o espectador. El juego de la inversión de valores sociales con la que operan los discursos de Boliver, Ramírez y Fadanelli es un mecanismo cínico que tiene el objetivo de trastornar y conmocionar el sentido ético que, en un principio, se supone que el receptor comparte con los demás miembros de su cultura, incluido el autor. Así, cuando Boliver se autoproclama la reina de las putas y decide abortar simbólicamente un niño Dios, cuando Fadanelli construye universos narrativos en los que el incesto y la sexualidad infantil son la norma, y cuando Ramírez escribe desde la heterodoxia del lenguaje y da voz a personajes que justifican una agresión sexual y un asesinato, los tres autores están apelando a los escrúpulos de un lector implícito perteneciente a un sistema de valores antagónico.

### **Fundamentos del cinismo clásico**

Para comprender el cinismo crítico que se expresa en las producciones seleccionadas es necesario establecer los principios de esta corriente de pensamiento por medio de una retrospectiva. El cinismo tiene sus orígenes en la Atenas del siglo IV a.C. Sin embargo, aquel grupo de filósofos fundadores no dejó documentos escritos, ya que privilegiaban la acción por encima de la palabra y despreciaban la letra escrita, considerándola “muerta, abandonada por el espíritu” (Diaconu 2010, 222). Por este motivo, el esbozo de los principios del cinismo clásico ha sido siempre trazado por un enfoque histórico que recoge los testimonios referidos por filósofos como Platón, o por personajes como Calístenes de Olinto, historiador de Alejandro Magno.

El primero en reunir las hazañas de los cínicos fue Diógenes Laercio en el siglo III. En el Libro VI de *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Laercio ordena cronológicamente y describe el perfil de los cínicos más notables: Antístenes, Diógenes de Sinope, Crates, Hiparquia, Menipo, entre otros. De entre ellos, Diógenes de Sinope ha sido la figura emblemática a la hora de revisitar esta antigua teoría. Su radicalidad y sus proezas han servido como paradigma para definir en el siglo veinte el perfil del cinismo ateniense. Este trabajo ha estado a cargo principalmente de autores como Heinrich Niehues-Pröbsting en *El cinismo de Diógenes y el concepto de cinismo* (1979); Carlos García Gual en *La secta del perro* (1987); y Luis E. Navia en *Diogenes of Sinope: The Man in the Tub* (1998) y *Diogenes the Cynic: The War Against the World* (2005); Marie-Odile Goulet-Cazé y Richard Goulet en *Los cínicos, el movimiento cínico en la antigüedad y su legado* (2000), Michel Onfray en *Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros* (2002), entre otros.

Ahora bien, ¿qué es el cinismo? Etimológicamente, la palabra *cinismo* procede de *cynós*, que significa *perro* en griego. No obstante, históricamente no es clara la manera en la que la noción del can quedó asociada a estos filósofos. Por un lado, se afirma que los cínicos se autonombraron de esa manera por su admiración al perro:

Durante un sacrificio ofrecido a Hércules, el dios preferido de los iniciados en la filosofía de Diógenes, un perro blanco, venido de no se sabe dónde, se habría apoderado con eficaz celeridad del trozo de carne destinado al dios. Rivalizar en impertinencia y ganarle de mano a los oficiantes era razón suficiente para situar al animal bajo auspicios favorables. Habiendo interrogado al oráculo sobre lo que convenía hacer, el sacrificador habría recibido la orden, o quizás el consejo, de erigir un templo en el lugar para celebrar al perro y su rapiña simbólica. (Onfray 2002, 37)

Así se construyó el *Cinosargo*, el templo-escuela de los cínicos, un lugar cuyo nombre y espacio representa el espíritu del cinismo, pues estaba situado en los márgenes de la polis y a él asistían los excluidos de la ciudadanía, es decir, “aquellos a quienes el azar del nacimiento no había hecho dignos de tener acceso a los cargos cívicos” (ibíd., 38).

Por otro lado, Sloterdijk sostiene que fueron los atenienses quienes les han dado el apodo de “perro”, “pues Diógenes había rebajado sus exigencias al nivel de conducta de un animal doméstico. Con ello se había apartado de la cadena de necesidades de la civilización” (2003, 250). Diógenes Laercio anota que

Un escoliasta de Aristóteles dice que «hay cuatro razones por las que los cínicos son llamados así. La primera es por la “indiferencia” de su manera de vivir (*diá tó adiáphoron té szoés*), porque cultivan la indiferencia y, como los perros, comen y hacen el amor en público, van descalzos y duermen en toneles y encrucijadas... La segunda razón es porque el perro es un animal impúdico, y ellos cultivan la desvergüenza, no como algo inferior a la vergüenza, sino por encima de ésta... La tercera es que el perro es un buen guardián y ellos guardan los principios de su filosofía... La cuarta razón es que el perro es un animal selectivo que puede distinguir entre sus amigos y sus enemigos; así ellos reconocen como amigos a quienes atienden a la filosofía, y a éstos los tratan amistosamente, mientras que a los contrarios los rechazan, como los perros, ladrándoles». (2007, 294)

Que el apelativo de *perros* haya surgido en distintos contextos demuestra que los cínicos fueron percibidos exactamente de la manera que se propusieron. Esto confirma también uno de los principios éticos fundamentales bajo los cuales se condujeron estos filósofos: la *parresía*. Este concepto, desarrollado por Foucault en *El coraje de la verdad* (2010) y atribuido a los cínicos, se vincula con un tipo de discurso franco y abierto con el que se emite

una opinión sin recurrir a la ambigüedad, y cuyas demostraciones se dan bajo la manifestación de lo observable.

Así, el cinismo clásico iba más allá del pensamiento y del discurso; se desplegaba hacia una actitud y una manera de ser que constituyó un perfil social justificado en sus acciones. El cínico desconfiaba de los discursos dominantes, las demagogias, las ideologías de masa, la mitología, las normas, las leyes y los tabúes, así como de cualquier abstracción que pretendiera sostener la noción de civilización helénica. Para el cínico, todo esto representaba una arbitrariedad con intereses políticos; por ello evocaba la frugalidad animal o inventaba nuevas posibilidades de vida que contrastasen con las que ofrecía el hábito y la convención. Su propósito esencial era juzgar las quimeras y hacer caer las máscaras de una sociedad que amparaba el carácter tiránico del saber y del poder institucionalizado (Onfray 2002, 32; Sloterdijk 2003, 234).

El ideal del cinismo griego era representar al sujeto absoluto y autosuficiente, por ello predicaba la individualidad y la auto-afirmación. La recuperación del sujeto que se encontraba atrapado en virtudes colectivas y veleidades totalizantes se convirtió en una urgencia. No aceptaba ningún poder que no fuera el propio; no necesitaba de nadie ni ser querido por nadie. El cínico griego se conducía con una ética sin prohibiciones y una dialéctica de la desinhibición corporal, aunque para ello tuviera que enfrentarse a los valores sociales. Promovía una vida conforme a la propia naturaleza, los impulsos y las pulsiones, anteponiendo las leyes naturales a las leyes sociales. El cínico descubría la animalidad del cuerpo, la satisfacción de las funciones y acciones corporales reprimidas por la civilización. Como resultado, expresaba libremente una sexualidad desprejuiciada, excesiva y por lo tanto obscena, pública y sin apegos. Su finalidad aparente era el placer individual; su finalidad



profunda era el cuestionamiento de convenciones sociales naturalizadas y relacionadas con el amor, el pudor, los tabúes, los usos del cuerpo y la sexualidad misma, en general, con los discursos. El cínico tenía como propósito llevar una vida coherente con su pensamiento: vivir lo que se dice y decir lo que vive. De ahí que Sloterdijk describa al cinismo también como un existencialismo temprano (2003, 175).

El cínico mantenía una relación iconoclasta con el mundo y podía existir bajo distintos tonos de conducta. Podía ser arrogante, ruidoso, grosero y agresivo; o bien, mesurado, meditado, sobrio y discreto, pero siempre había en él un rasgo de arrojo y violencia al negar y trastocar los límites morales de sus adversarios y los límites de la cultura. Para Sloterdijk, otras de las características principales del cinismo griego era la insolencia (*anaideia*), entendida como el valor de ser desvergonzado, atrevido, curioso, libre, burlón, mordaz, malicioso, desobediente y entregado al azar (*ídem*). El cínico encontraba placer experimentando con lo abyecto de la cultura: “me esfuerzo por hacer lo contrario a lo que hacéis vosotros en la existencia”, afirmaba Diógenes (Onfray 2002, 33).

La inteligencia del cínico era urbana, pero desclasada y plebeya, creativa y escenográfica de un estilo ético y estético basado en la diatriba, la sátira, la ironía y el ludismo. Prefería la diversión, la locura, la improvisación, la despreocupación y el placer frente al orden, la simetría y la razón de un sistema político considerado como absurdo. Su humor era cáustico, escatológico, y recurría al anatema y a la blasfemia: “ventosea, defeca, mea y se masturba en pública calle, ante los ojos del ágora ateniense, mientras desprecia la gloria, se ríe de la arquitectura, niega el respeto, parodia las historias de dioses y héroes y traspasa tabúes” (Sloterdijk 2003, 179).

## El impulso cínico del siglo XX

Como afirma David De los Reyes, a pesar de la admiración que podría generar el carácter cínico por su radical autonomía, su vida ascética y su osadía a la hora de criticar los vicios de sus contemporáneos, el cinismo ha representado una incomodidad histórica para los proyectos hegemónicos. Por ello, durante siglos, su recuerdo fue prácticamente borrado y existió un vacío teórico debido a que “el cinismo fue demonizado tanto por el cristianismo y el neoplatonismo, que abominaron su desvergüenza y antiidealismo, como por los filósofos modernos, que no podían aceptar ni su hipernaturalismo antiprogresista, ni su carácter ágrafo y antisistemático” (De los Reyes 2012, 28).

No fue sino a finales del siglo veinte cuando surgió un renovado interés por los cínicos, especialmente en Europa. En 1983, Peter Sloterdijk se interesa por las revisiones del cinismo realizadas por Heinrich Niehues-Pröbsting (*Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*, 1979) y publica su *Crítica de la razón cínica* en Alemania. A la par, Michel Foucault dictaba una serie de conferencias en el Collège de France y que serían publicadas bajo el título de *El coraje de la verdad: El gobierno de sí y de los otros* (1983-1984). En ellas, Foucault revaloriza algunas de las claves del cinismo clásico y reflexiona sobre su repercusión a lo largo de la historia. Carlos García Gual afirma que este nuevo impulso de los estudios del cinismo es un dato muy significativo, ya que respondería

a una atención enfocada hacia un pensamiento menos sistemático, poco formalizado, en absoluto escolástico, y a una consideración que no sólo toma en cuenta la teoría filosófica de nivel más abstracto, sino también otras formas de expresión del pensamiento más laxas y su repercusión literaria. Desde este punto de vista, los cínicos nos parecen representativos no sólo de una profunda crisis cultural en un

momento histórico bien definido, sino también muy modernos, por su rebeldía ante los valores tradicionales y por su inconformismo radical, en su afán de transgresión de las normas sociales, en su actitud iconoclasta y libertaria. Desde los años sesenta, estamos sensibilizados hacia esas formas subversivas de crítica. (García Gual en Bracht-Branham 2000, 5)

Según Sloterdijk, en el transcurso de la historia se han dado épocas dispuestas para el cinismo en las que los dogmas de la cultura empiezan a jugar con las contradicciones internas. En *Crítica de la razón cínica*, el autor alemán analiza las manifestaciones del cinismo y los cambios en las estructuras de esta filosofía en la República de Weimar, una clave para comprender los alcances actuales del cinismo. En sus orígenes atenienses, el cinismo crítico trata de desenmascarar las debilidades y engaños de un sistema político; nace como un instinto de autoconservación del individuo antes de ser disuelto en las estructuras sociales. Con la República de Weimar ocurre algo radical. Durante el decenio y medio que va desde la caída del Imperio hasta el establecimiento del nacionalsocialismo, la cultura de Weimar estaba dispuesta cínicamente como ninguna otra: “en el clima de una crisis de excitación se formó una penetrante oscilación psicopolítica de miedo al futuro y de resentimiento, de pseudo-realismos inestables y soluciones anímicas provisionales” (2013, 47). En este contexto, las expresiones del cinismo se tornaron más violentas. Sloterdijk identifica que el sentimiento de carencia penetró en el alma de los ciudadanos de Weimar: “Las víctimas alemanas de la guerra no tenían sentido. Sin embargo, este absurdo *deber ser* se supera en la medida en que se exige que debe haber un sentido y se produce personalmente con violencia” (2003, 595). La ira colectiva se extendió contra la modernidad, considerada la culpable de la inestabilidad debido a sus cambios vertiginosos. Los ciudadanos se dispusieron a apartarse de ese estado incómodo y a transformar el odio en un

movimiento sociopolítico e ideológico que trajera enérgicamente de vuelta un estado más sustancial y seguro. Aquí nace el fascismo como opción: la militarización de la sociedad, la autarquía como medio económico seguro, la negación de valores precedentes y la violencia como arma legítima de sobrevivencia. Al igual que el cinismo, el fascismo tiene una “intención de recuperar una existencia auténtica, liberada de las represiones e inautenticidades de una civilización que había dado unos frutos mucho más amargos de lo que, en un principio, había prometido” (Castany 2012, 30).

Como puede observarse, la forma radical que adopta el cinismo en el contexto de la República de Weimar responde a conductas defensivas. Estas mismas manifestaciones fueron advertidas por Foucault<sup>7</sup>, para quien los nuevos cínicos –los del siglo veinte- se han transformado en revolucionarios de ideas ortodoxas que actúan generalmente en grupo. Foucault señala que entre las manifestaciones más evidentes de cinismo contemporáneo se encuentran el terrorismo y las vanguardias artísticas (2010, 197-199). Para este autor, el arte moderno es el cinismo en la cultura vuelta sobre sí misma. Ahí es donde se concentran los discursos más francos y potentes que corren el riesgo de ofender, y donde la acción-objeto toma mayor relevancia que el sujeto-autor<sup>8</sup>.

Al tratarse de una filosofía del *yo*, las formas de cinismo han devenido en expresiones diversas e, incluso, antagónicas. Debido a la evolución de las manifestaciones del cinismo, ha sido necesario distinguirlas con diferentes denominaciones. Así, el término *kynismus*

---

<sup>7</sup> Michel Foucault podría ser considerado un cínico del siglo veinte. Juan José Sebrelli se refiere a él como un rebelde de la academia, y como alguien que “particularmente en Diógenes creyó encontrar su alter ego: un filósofo escandaloso, sarcástico y radicalmente negativo hacia todas las instituciones” (Sebrelli 2006, 318).

<sup>8</sup> El dadaísmo es considerado por Sloterdijk como la primera expresión artística neo-cínica del siglo veinte (2003, 571)

(*quinismo* en castellano) es utilizado para referirse al cinismo ateniense, el de la secta helénica, el de la filosofía de Diógenes de Sinope y de sus contemporáneos, definida por Paul Tillich como “la crítica de la cultura sobre la base de la naturaleza y la razón” (en Foucault 2010, 190), mientras que el *zynismus* (*cinismo* en castellano) sería

el nombre que se da a una actitud que no reconoce nada como sagrado y que emplea términos insultantes y provocativos para referirse a valores, sentimientos y decoro, con mordaz sarcasmo o también con deliberada indiferencia. Es la emergencia del moderno concepto de cinismo como actitud (*zynismus*) a partir de la recepción del cinismo como doctrina (*kynismus*). (Niehues-Pröbsting en Bracht-Branham 2000, 431)

El cinismo antiguo y el actual establecen una congruencia entre el pensamiento y la forma de vida que se practica. Sin embargo, existe otra acepción del cinismo relacionada con el uso de la mentira. Este cínico, al que llamaremos *moderno*, es un ser de masas que se aleja del cinismo marginado, plástico y corporal, y que asume los engaños políticos bajo los que vive. Se trata de una falsa conciencia, susceptible de ser desenmascarada. Por ello, ha sido necesario hacer una distinción entre ambos conceptos y al antiguo llamarlo *quinismo* y al moderno *cinismo*. Sloterdijk ubica la división del *quinismo/cinismo*<sup>9</sup> a partir de la Ilustración. Los ideales filosóficos y políticos de este periodo se vieron excedidos por el capitalismo y los totalitarismos. De este modo, la aspiración a un dominio del saber que daría como resultado una *conciencia ilustrada* debió conformarse apenas con una “falsa conciencia ilustrada” (Sloterdijk 2013, 50). Para este filósofo alemán, la falsa conciencia ilustrada es una

---

<sup>9</sup> En español, Joan Corominas registra la aparición del vocablo *cínico* (del latín *cynicus* tomado del griego *kynikos*) en 1490 bajo la acepción de “perteneciente a la escuela cínica; propiamente del perro, perteneciente al perro”. A partir de 1884, adopta el significado de “desvergüenza en el mentir o en la defensa y práctica de acciones o doctrinas vituperables” que prevalece hasta la actualidad (1987, 151)

“conciencia esclava” (54) que tiene como objetivo esconder las equivocaciones de la Ilustración y su voluntad perversa para evitar la crítica a la ideología (41). Sloterdijk encuentra en la falsa conciencia ilustrada la transfiguración del quinismo y el origen del cinismo moderno. Ese cinismo, afirma García Gual,

busca también, como el antiguo, la senda de la felicidad, ya que no un «sendero de perfección». Pero, después de tantos libros, de tantas revoluciones, de tantas críticas filosóficas, está desencantado de todo, y no mantiene la actitud de desafío a las normas abiertamente. Es un cinismo resignado. (2002, 10)

Bajo esta realidad moderna, en la que los idealismos endurecidos convierten las mentiras en “formas de vida” y en la que predominan imágenes confusas que dificultan el acceso a la “realidad misma”, el individuo se engaña como mecanismo de sobrevivencia (Sloterdijk *ibíd.*, 483). De este modo, se adentra en la participación colectiva y en el mimetismo autoconsciente moderado por el realismo cínico y, a partir del siglo XVIII, parece vivirse un estado armónico de convivencia entre el saber y el poder que esconde los usos convenientes de la verdad y de la mentira. El proceso de desenmascaramiento, afirma Sloterdijk, dependerá de personas suficientemente agresivas, libres y desvergonzadas (177), es decir, del sujeto *neoquinico*. El neoquinismo sería la verdadera conciencia ilustrada que busca una coherencia entre el conocimiento y la acción, y se trata de una suerte de quinismo practicado en los albores de la modernidad, cuyas estrategias han tenido que adaptarse a las dinámicas políticas de su época.

La noción primaria de cinismo ha experimentado una división de pares contrarios: el *quinismo* y el *cinismo*, dos términos relacionales que son la polémica del poder y del conocimiento “de abajo” y “de arriba”, respectivamente (Sloterdijk *ibíd.*, 328). En este

análisis reservaré el término *cinismo* para abordar el cinismo crítico, es decir, “el impulso que lleva a los individuos a mantenerse a sí mismos como seres racionalmente vivientes frente a las distorsiones y las racionalidades a medias de sus correspondientes sociedades” (ídem). La razón por la que considero pertinente el uso del término *cinismo* es por su dimensión histórica y por el reconocimiento a la resistencia de un carácter social que se vislumbra como remedio a la hipocresía del otro cinismo, al que siempre me referiré como *cinismo ilustrado* o *cinismo moderno*.

### **Cinismos en el perfil cultural mexicano**

Las condiciones en las que han surgido las distintas manifestaciones del cinismo en Europa no son ajenas al contexto histórico y político de América Latina y México. El desencanto, la melancolía e incluso la ira que habitó el espíritu de los ciudadanos de Atenas del siglo IV a.C. y de las vanguardias artísticas del siglo veinte, es comparable a las distintas experiencias de los mexicanos frente a proyectos políticos alejados de procesos democráticos reales. Debido a la respuesta afectiva, psicológica y política del individuo frente a su entorno, se puede afirmar que las expresiones del cinismo mexicano se insertan en una tradición europea del cinismo.

A lo largo del siglo veinte, ensayistas mexicanos como Samuel Ramos, Alfonso Reyes, Agustín Yáñez, Emilio Uranga, Octavio Paz, Carlos Monsiváis y Roger Bartra, en su interés por definir la esencia de *el mexicano*, vislumbraron un carácter popular sustancialmente subversivo. Específicamente, Emilio Uranga, en *Análisis del ser mexicano* (1949), recurre a la noción de *cinismo* para describir uno de los perfiles nacionales que, en

virtud de su peculiar estilo de vida y proyecto existencial, se diferencia del grueso de la sociedad mexicana, moldeada por el referente europeo.

A partir de una observación de Agustín Yáñez, Uranga advierte que en el relato histórico mexicano se encuentra una dualidad discursiva entre *pelados* y *decentes*, la cual es fácilmente reconocible en la literatura nacional. El pelado mexicano, arquetipo de la marginalidad que tiene su antecedente en la figura del lépero<sup>10</sup>, es un tropo del imaginario colectivo que ha penetrado en los discursos literarios y artísticos como un personaje urbano, y que fue descrito por Yáñez como “el mexicano del siglo veinte en su estado natural” (en Bartra 2005b, 165), mientras que para Ramos el pelado es el individuo que pertenece a una fauna social ínfima y representa el residuo humano de la gran ciudad (2001, 54). El pelado ostenta ciertos impulsos que los otros –los decentes- querrían disimular. Las explosiones verbales groseras y agresivas del pelado simbolizan la afirmación de sí mismo, pues pone su alma al descubierto, sin cáscaras, sin máscaras. Ramos, quien realiza una lectura más psicológica que filosófica del pelado mexicano, describe su conducta como arrojada<sup>11</sup> y determina que el tipo social del pelado responde a un sentimiento de inferioridad histórica y económica (2001, 52). Para Uranga, la conducta del pelado se basa en una inversión de valores que no está vinculada con la impotencia del rencor sino con la fuerza y la virtud. Por ello, el cinismo sería una categoría más inmediata que las de inferioridad y resentimiento

---

<sup>10</sup> El lépero fue un concepto acuñado por los cronistas europeos del siglo dieciocho para definir al individuo marginado de las urbes novohispanas. Su comportamiento distaba de los gustos refinados de la élite social, formada por los españoles y sus descendientes. En el *Diccionario de Mexicanismos* la palabra *lépero* es definida como “soez, ordinario, poco decente”. En el *Diccionario ideológico* se define así: “Dícese de la ínfima plebe de la Ciudad de México”, mientras que en el *Diccionario de americanismos* de Marcos Morínigo se describe como “individuo ordinario de clase social ínfima; canalla, desvergonzado; es término injurioso”. A pesar de su contigüidad con el vocablo *lepra* –y del sentido de marginalización social que con ello adquiriría- no hay evidencias que demuestren el parentesco entre ambas palabras (Shéridan, 2009).

<sup>11</sup> Aquí, el arrojo podría ser entendido no sólo como una audacia, sino también como una autoabyección social que obedece a un sentimiento de desgracia.



propuestas previamente por Ramos pues el pelado no sólo niega los valores considerados socialmente como superiores, sino que superpone los valores inferiores. Es en esta subversión donde se encuentra el carácter cínico del perfil del pelado pelado. En Uranga leemos:

La desvalorización es sólo una actitud crítica y escéptica que lleva a la desilusión, al desapego, a la renuncia. El cinismo es la aceptación consciente de una inversión de valores. El cínico alardea de plebeyo, es un pelado. Pone lo bajo por encima de lo noble, lo ruin a la cabeza de lo pulcro. El cínico manifiesta plétora vital y no apocamiento o tibieza. Es actitud de rebeldía señorial frente al complejo de inferioridad, la cual es una rebelión sumisa. El cínico es desenfadado y audaz, desafía y se mete con un mundo de valores superiores con el decidido y consciente propósito de ponerlo de cabeza. En el cinismo se afirma con desenfado el afán de poner el mundo al revés, porfía que según Hegel caracteriza a la filosofía. Es en puridad faena filosófica. Es duro, grosero y brutal. (...) Su opositor: la hipocresía. La hipocresía es discreción, maneras finas, trato de disimulo y de verdadero ocultamiento de las verdaderas intenciones (...) El pelado convive con el decente en el interior de todo mexicano y de su incesante lucha surge la figura concreta de su carácter, de este modo, el cínico vive la insuficiencia de la manera más auténtica posible. (1952, 58-60)

De acuerdo con lo anterior, se comprende que para Uranga el cinismo crítico mexicano sea circunstancial, pues emerge de una dinámica social de dominación colonial y neocolonial, y se fundamenta en la lucha de clases. Se trata de una actitud alternativa a la obediencia frente a la depreciación del sujeto, así como de un tributo a la vida y a la libertad. Figuras mexicanas con perfil cínico han aparecido con insistencia en la producción cultural del país, por ejemplo en las crónicas del siglo dieciocho, en las que se alude a los léperos, y en la novela del siglo diecinueve y veinte, en las que se les identifica con los pelados. Estos

personajes se ubican casi siempre en la dimensión del sector popular urbano, característica también compartida con los cínicos griegos, los cuales son definidos por Sloterdijk como representantes de “la más temprana acuñación de la inteligencia desclasada y plebeya” (2003, 38).

Para Carlos Monsiváis, lo que se entiende por cultura popular urbana mexicana es el resultado de un proceso de dominación ideológica. Las dinámicas políticas, económicas y culturales de la gran ciudad son incapaces de satisfacer las necesidades de todos los individuos (1978, 96), por lo que el cinismo surge en la ausencia de identificación con los proyectos civiles y urbanos. Debido a su insistente presencia en la cultura, algunas expresiones de cinismo crítico han sido introducidas como emblemas de la cultura nacional. Por ejemplo, entre las figuras más representativas de este fenómeno se encuentran los actores de teatro de carpa de principios del siglo veinte Leopoldo Beristáin y Mario Moreno “Cantinflas”, este último convertido en *el peladito* emblemático del cine, la televisión y el cómic. Gracias al festejo de la mala palabra, de la crítica política y de la conducta fuera de las normas que el espectáculo presentaba, el público olvidaba momentáneamente los rígidos códigos vigilantes. De esta misma manera, otras figuras y otras manifestaciones sociales surgidas del estrato popular se han convertido en referentes de la moral aceptada, por ejemplo, la aparición de las vedettes, los salones de baile, el danzón, el cabaret, los estereotipos cinematográficos del macho indisciplinado y la mujer emancipada (encarnados en Pedro Infante y María Félix), el orgullo nacional del albur (un juego lingüístico que burla las normas que rigen el lenguaje sexual) y espacios como la taberna, la pulquería, los estadios de fútbol y arenas de lucha libre (Monsiváis 1978, 116). El carácter insolente con el que surgen estas manifestaciones fue atenuado por los medios de comunicación y vigilado por la

sociedad como autoridad moral, censurando determinados gestos y vocablos relacionados con la sexualidad, suavizando el discurso a través del humor y llevándolo muchas veces al género del melodrama para valorar de manera positiva o negativa las conductas subversivas, y aleccionar al público espectador.

Como se ha visto, algunas producciones cuyo contenido se coloca en los límites de las normas morales y sexuales de su época han logrado penetrar el campo cultural masivo ya que, como afirma Klossowski, la industria también se beneficia de la explotación de lo popular y de la sexualidad, sobre todo a través de las esferas de la producción editorial, publicitaria y cinematográfica (1998, 16). Sin embargo, existen muchas otras manifestaciones que han ido más allá de los márgenes éticos. El interés por realizar este proyecto de investigación surge a partir de la observación de la presencia más o menos abundante de este tipo de productos dentro de casi todos los campos de expresión. A pesar de estar relacionados con lo abyecto, estos productos existen, tienen voz propia y están articulados con procesos culturales, políticos, históricos y económicos del contexto mexicano.

Si bien en México no existe un movimiento artístico o cultural definido que se caracterice por el uso de un relato que subvierta el lenguaje y los usos del cuerpo y de la sexualidad, es posible rastrear en la producción cultural mexicana algunos autores que han irrumpido en diversos espacios con propuestas que utilizan la insolencia en el discurso no sólo para llamar la atención, sino también para representar fenómenos sociales y exponer metafóricamente la obscenidad de su contexto. Basta dar una mirada a las producciones mexicanas, tanto *underground* como institucionales y mediáticas, elaboradas durante los siglos veinte y veintiuno, para notar la exploración de temas tan generales como las

desigualdades sociales, económicas y raciales, los fenómenos políticos, hechos violentos, así como tópicos más profundos como la pérdida de la identidad individual en la marisma de la modernidad y del neoliberalismo. En algunos de ellos es posible observar la presencia de una violencia lingüística, corporal y sexual que se inserta en la atmósfera de un desencanto nacional e individual.

Asimismo, cabe destacar que la presencia del relato sexual y del lenguaje obsceno como estrategias subversivas en la producción cultural mexicana han estado casi siempre asociadas con la categoría de lo popular. El esplendor de este tipo de producciones se puede ubicar en la segunda mitad del siglo veinte, cuando el mundo de las representaciones se concentra en las grandes urbes, como la Ciudad de México o la frontera México-Estados Unidos, espacios polifónicos que presentan relatos de contenido diverso y contados desde diferentes ángulos, incluidos los de la periferia. Muchos de estos relatos hacen uso del lenguaje crudo y coloquial, así como de una representación del individuo que enfatiza la importancia de los instintos básicos y orgánicos cuando se desespera por encontrarse a sí mismo en las geografías decadentes en las cuales ha sido involuntariamente atrapado. Para Jorge Volpi, a finales del siglo veinte el país se torna mediocre y aburrido. A los latinoamericanos –y por ende a los mexicanos- “nos distingue la resignación. Una resignación de turbio origen católico que explica el conformismo que nos convierte en súbditos dóciles, en bien dispuesta carne de cañón, en sucesivas víctimas del colonialismo, del imperialismo, del comunismo, del capitalismo y del poscolonialismo” (2009, 70). Y en este contexto, el espíritu cínico impondrá a algunos individuos la necesidad de recobrar radicalmente la identidad perdida para confrontar la monotonía e impersonalidad de la ciudad moderna y global.

Específicamente, es a partir de los años sesenta cuando prolifera a nivel mundial una nueva exploración<sup>12</sup> del quiebre de fronteras conceptuales en el mundo del arte, por lo que artistas plásticos y visuales, actores, músicos y escritores, contagiados por el espíritu de la recuperación de la identidad y de la libertad perdida tras los recientes conflictos bélicos, locales e internacionales, deciden romper moldes intentando fusionar el arte con la vida cotidiana y con los deseos más profundos del sujeto. Por ello, según Josefina Alcázar, muchos artistas vuelven la mirada hacia elementos que provienen de los rincones de la cultura popular que los dispositivos de control no habían logrado penetrar, y que es donde se piensa que se encuentra lo genuino (2014, 75).

### **El cinismo en la escritura mexicana**

García Gual afirma que la huella del cinismo en la tradición literaria es enorme. Se detecta en la producción de la sátira, la parodia, la ironía, la crítica moral, los géneros híbridos, en la adopción de formas populares como la anécdota, la fábula y la diatriba (2002, 80). Por su parte, Josefina Ludmer observa —específicamente en el contexto argentino— que en la historia de la literatura existe una serie de textos “no leídos”, es decir, excluidos por las tendencias culturales y advierte que muchos de ellos pertenecen a la tradición cínica. Se trata de textos y autores que “siempre están en segundo plano, siempre son olvidados o quedan enterrados por la historia” pues el cinismo es una tradición que desestructura y se ríe de las cosas importantes (Ludmer en Dalmaroni 2000, 12). En el campo literario mexicano, la aparición

---

<sup>12</sup> Ya previamente, a principios del siglo veinte, después de la Primera Guerra Mundial, había habido una primera exploración vanguardista que dio origen a los *ísmos* del arte.

de las voces cínicas representa la búsqueda de una emancipación política del dominio cultural originado en la época colonial. La extensión de ese poder hegemónico hizo de la literatura una práctica de élite e impuso una lengua unitaria, homogénea, culta y, por lo tanto, inaccesible. Así, la irrupción de voces que subvierten el lenguaje, las formas y los temas, conciben la escritura como un camino hacia la búsqueda y expresión del individuo, suscitando la inestabilidad de los parámetros valorativos de los cánones.

*El periquillo sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, y *La inútil vida de Pito Pérez* (1938), de José Rubén Romero, son textos paradigmáticos de la tradición literaria mexicana que presentan personajes protagónicos críticos que actúan de manera insolente frente a la hipocresía de los sistemas de valores del México independiente y el México moderno, respectivamente. Lo anterior permite que ambos textos puedan ser leídos desde el enfoque del cinismo crítico. Del mismo modo, Juan Rulfo, el autor que marca un antes y un después en la narrativa mexicana, presenta en sus textos una impronta del cinismo que se inserta de manera orgánica en el carácter mexicano y en la narrativa nacional, aunque en su caso se tratara de un contexto rural. Pedro García-Caro observa que en el relato “Luvina”, Rulfo traza una teoría política cínica frente a la realidad post-revolucionaria. En el cuento, un joven maestro recién llegado al pueblo de Luvina afirma frente a un grupo de campesinos hostiles que “a todos nosotros nos infunden ideas” (Rulfo en García Caro 2017, 93). Los campesinos, que García-Caro define como “cínicos, escépticos y reacios a aceptar la legitimidad del gobierno revolucionario, y la veracidad de sus relatos” (ídem), demuestran una sardónica oposición hacia la autoridad cuando refieren: “de lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno” (ídem.).

La segunda mitad del siglo veinte será decisiva para el surgimiento de movimientos que determinan la narrativa de los autores que aquí serán analizados. En el contexto de las convulsiones políticas sufridas por varios países de América Latina durante este periodo y el contagio de la melancolía posmoderna, adviene el ocaso de los discursos e instituciones que simboliza(ba)n la estabilidad de la sociedad y del individuo. Las interrogantes no resueltas que surgen a partir de la confrontación de la historia oficial, de la política, de la cultura y sus imposiciones simbólicas, la religión, la ciencia y los cánones artísticos, originaron movimientos colectivos e individuales, cuyas éticas y estéticas provocativas, tienen como objetivo desafiar esas estructuras que hasta entonces le habían dado sentido al pensamiento y a la acción.

Aunque la impronta del cinismo ha estado presente con mayor o menor frecuencia en la narrativa mexicana, deseo concentrarme en aquellas producciones cuya mordacidad transgrede los márgenes invisibles de la representación, lo cual les ha costado a la mayoría de ellas la exclusión del canon de una literatura nacional. Gonzalo Martré es uno de los primeros escritores en explorar el lenguaje popular mexicano y en desobedecer las normas sociales y literarias a través del uso narrativo de la hipersexualidad como metáfora de los fenómenos políticos y sociales de la época. Entre sus trabajos más destacados se encuentra el libro de relatos *Los endemoniados* (1967) y las novelas *Coprofernalía* (1973) y *El Pornócrata* (1978), sátira sexual sobre el absolutismo presidencial en México. Casi a la par, Armando Ramírez, escritor-cronista de la Ciudad de México y de la clase popular capitalina, publica sus novelas *Chin Chin el Teporocho* (1972), *Violación en Polanco* (1979) y *La crónica de los chorrocientos mil días del Barrio de Tepito* (1974, alusión a *Los 120 veinte días de Sodoma*). El 1979, Luis Zapata publica exitosamente *El vampiro de la colonia Roma*, la primera novela

que aborda la temática de la homosexualidad y la prostitución masculina. Contada con un lenguaje oral y popular, la crítica valoró su aporte y abrió la tolerancia a este tipo de obras en la narrativa nacional. Posteriormente, en los años ochenta, aparece Fernando Nachón, un disidente social que participó activamente en el movimiento estudiantil de 1971 y que irrumpe en la narrativa mexicana *underground* con el libro de poemas *Diario de un pendejo* (1982) y la anti-novela *De a perrito* (1986), un texto satírico sobre la literatura latinoamericana. En los años noventa, Eusebio Ruvalcaba recibió atención y reconocimiento al ganar el premio Agustín Yáñez por su novela *Hilito de sangre* (1991), texto de corte juvenil que recuerda a *La Tumba* (1964) de José Agustín, pero contado con un lenguaje sexual explícito. En esta misma década, se vislumbra una producción de crónicas culturales y ensayos satíricos que se extiende hasta la actualidad y que presenta un notable carácter autoderrisorio al exponer la ridiculez y los vicios de la sociedad mexicana. Entre los autores más destacados de este estilo se encuentran Juan Villoro, Enrique Serna, Oscar de la Borbolla y Guillermo Fadanelli. Este último autor publica además cuentos y novelas con influencia del realismo sucio norteamericano, aunque con un estilo propio cifrado en la especificidad de la urbe mexicana. Fadanelli funda su propia editorial, MoHo, que hasta la fecha se caracteriza por dar a conocer a autores del mismo perfil, entre los que sobresalen Rogelio Villarreal, Mauricio Bares, Alejandra Maldonado, Wenceslao Bruciaga y Peggy López (pseudónimo femenino del propio Fadanelli). En MoHo aparece una compilación de relatos femeninos llamada *Látex azul cielo* (1999), en la que destacan los relatos de Ali “Gua Gua” y Rocío Boliver, ambas conocidas por su estilo insolente en otros rubros artísticos, como son la música y el performance, respectivamente.



## La aparición del performance

La influencia de las tendencias artísticas y sociales antes citadas, aunadas a los movimientos estudiantiles de finales de los años sesenta en México y a la masacre de 1968<sup>13</sup>, sentaron las bases para el surgimiento de una corriente (anti)artística que enfocó su producción principalmente en la denuncia social en México. Así, aparecen los primeros colectivos de creadores y los primeros performances. Sin ser conocidas aún bajo ese nombre, las acciones de los performances estaban enmarcadas en el contexto de la lucha por la libertad de expresión, de la lucha contra el autoritarismo y a favor de las reivindicaciones democráticas. A finales de los años setenta, emerge la Generación de los Grupos, un conglomerado de artistas interdisciplinarios que se alejaron de los museos y de las academias, y que se apropiaron de las calles y de la vida cotidiana. Los grupos estaban conformados por poetas, fotógrafos, escultores, pintores, actores, músicos y bailarines. Los principales colectivos fueron *Tepito Arte Acá* (al que pertenece Armando Ramírez), *Peyote y la Compañía* y *La perra brava*, entre otros. Estas agrupaciones fueron un parteaguas en la historia del arte en México, ya que muchas integraron la cultura de barrio al arte (o viceversa), generaron una gráfica popular comprometida con los fenómenos políticos, y recuperaron espacios públicos. Pocos años después, el performance comenzaba a circular ya con ese nombre dentro de esos movimientos.

---

<sup>13</sup> La noche del 2 de octubre de 1968, fue lanzada la Operación Galeana por órdenes del presidente mexicano Gustavo Díaz Ordaz. Esta operación tuvo como objetivo terminar con el movimiento social y estudiantil que a lo largo de ese año se había manifestado en las calles exigiendo el fin de la represión sistemática contra estudiantes. La acción de carácter militar se llevó a cabo en Tlatelolco, un barrio céntrico de la Ciudad de México en el que fueron detenidos, encarcelados, torturados, desaparecidos y masacrados un número –hasta ahora- desconocido de jóvenes. Como referencia puede consultarse Taibo II, Paco Ignacio. 68. México: Ed. Traficantes de sueños, 2006.

Juan José Gurrola (maestro de Rocío Boliver) y Alejandro Jodorowski, artista chileno exiliado en México, fueron los promotores de una experimentación artística que, según Prieto Stambaugh (en Taylor 2011, 605), irrumpió en la escena teatral con gestos *anti-establishment*. A principios de los años sesenta, Jodorowski presenta sus *efímeros pánicos*, actos que tenían el objetivo de des-institucionalizar el teatro, desplazar el arte de las galerías y borrar las fronteras entre la actuación y el drama cotidiano. Esta propuesta incluía hacer uso de objetos y escenarios reales, es decir, prescindir de la falsedad de la escenografía al realizar las (re)presentaciones fuera de las salas de teatro, democratizando el acceso al arte. Estas prácticas experimentaron con las emociones extremas, mostrando el cuerpo desnudo en espacios públicos y utilizando materiales orgánicos como vísceras, sangre, leche, huevos o animales vivos. Asimismo, se distinguían por la destrucción de símbolos de la alta cultura relacionados con la institucionalización del arte, y proponían la construcción de nuevos símbolos con desechos (la vuelta a lo abyecto).

Dos de los efímeros pánicos más recordados serían el que presentó la destrucción de un piano a través de la televisión y otro que presentó un mural en el actual cine Diana de la Ciudad de México, realizado con desperdicios metálicos y con la ayuda del artista plástico Manuel Felguérez. Particularmente, el trabajo de Jodorowski en México motivó a artistas latinoamericanos, sobre todo a aquellos que se encontraban en países gobernados por dictaduras militares, a tomar el performance como una manera de liberarse de la censura, ya que las autoridades políticas podían controlar los medios, los espacios, las editoriales y los guiones, pero no el cuerpo. El performance se convirtió en una acción efímera para provocar al opresor en espacios públicos. De este modo, esta disciplina adquirió resonancias locales al ser un acto espontáneo que perturbaba la cotidianidad; los artistas buscaban irrumpir los

espacios hegemónicos de dominación cultural y política (incluido el cuerpo) y rebelarse contra el militarismo, el racismo, el sexismo, el clasismo, la pertenencia ciudadana y contra las instituciones identificadas con el poder.

En los años ochenta continuó la tendencia a trabajar en colectivos y surgieron grupos de mujeres influenciadas por el movimiento estudiantil de 1968 y por el movimiento feminista norteamericano. Sobresalen artistas provenientes de la plástica y el teatro como Maris Bustamante, Mónica Meyer y Katya Mandoki. Más tarde, la década de los años noventa estuvo marcada por la efervescencia de festivales de performance realizados en la Ciudad de México, teniendo como espacios La Casa Cultural de Tlalpan, la escuela de artes plásticas La Esmeralda, el Museo Universitario del Chopo y el reestrenado Convento de Santa Teresa. Este último, ahora llamado exTeresa Arte Alternativo, se convertiría en un espacio de reconocimiento y prestigio a nivel internacional en el que se han presentado performances que han tenido una amplia influencia, como, por ejemplo, en escritores que más tarde desarrollarían narrativas basadas en lo corporal, como el cubano Pedro Juan Gutiérrez, asiduo a estos festivales. En la misma década también surgen artistas del performance independientes, es decir, que no pertenecían a ningún colectivo, como es el caso de Pancho López, Lorena Wolffer, Katia Tirado y Rocío Boliver, quien es considerada por Gina Pane (en Alcázar 2014, 223) como la más abyecta de todos los artistas del performance.

De acuerdo con las características esenciales del performance artístico, me atrevo a afirmar que se trata de una expresión actual del cinismo crítico: el uso del cuerpo como manera de contestar a la lógica política, la desidentificación del individuo de los sistemas institucionales y la provocación, a través de la perversión de valores éticos y estéticos, dejan

ver que tanto el cinismo como el performance hacen de la acción una extensión indisociable del pensamiento antinormativo.

### **Consideraciones teóricas: Mecanismos discursivos del cinismo**

En el siglo veinte y veintiuno, encontramos manifestaciones de cinismo moderno y crítico en distintos campos de la cultura. En *Crítica de la razón cínica* Peter Sloterdijk identifica principalmente el cinismo militar, el estatal, el sexual, el de la medicina, el religioso y el del saber. Aquí, nos enfocaremos principalmente en el cinismo sexual aunque haremos contacto con los otros ámbitos de valores. Las prácticas del cinismo crítico-sexual están asociadas principalmente al cuerpo. El cuerpo, esa “materia simbólica” y “construcción social y cultural” (Le Breton 2002, 65), es el referente tangible en el que se hacen visibles los efectos de los discursos y valores que han sido depositados en él. Al ser su única posesión material, el cínico utiliza el cuerpo como dimensión sobre la que es posible emprender tramas provocativas, ataques, transgresiones, agresiones y destrucciones simbólicas del poder. Para ello, el cínico buscará un nuevo orden simbólico en la exploración de las abyecciones que expulsa el orden hegemónico con la finalidad de desafiar los protocolos normativos de la escritura, del lenguaje y de las representaciones del cuerpo y de la sexualidad. Entre los mecanismos discursivos y estéticos utilizados por Ramírez, Fadanelli y Boliver encontramos conceptos ligados a lo corporal: lo abyecto, lo obsceno, lo grotesco y lo perverso.

A grandes rasgos, *lo abyecto* se entiende como *lo expulsado*. La generalidad de esta definición permite que el concepto se articule prácticamente con cualquier categoría cultural, pues todo sistema tiene límites que lo definen, y, por lo tanto, excluye elementos que se

tornan residuales, inaceptables, indeseables: abyectos. El cinismo crítico, siguiendo a Sloterdijk, da la vuelta a lo desplazado; lo rescata, lo coloca en el centro de su discurso e invierte su valor (2003, 566). El cínico trabaja con un saber desechado por el poder pues “no cumple sus expectativas en relación con sus intereses en el orden de la acumulación de capital ni tampoco en relación con su voluntad de dominación, pues se convierte en amenaza para las verdades sobre las que justifica sus acciones económicas y políticas” (Hernández Espinosa en Pardo Abril 2015, 279).

Al operar con lo abyecto, el cínico se convierte en un sujeto también abyecto. Para Kristeva, la abyección del individuo se da cuando éste descubre que no puede ser otro sino siendo abyecto, es decir, siendo arrojado (tanto en su sentido de audacia como de exclusión) cuando este sujeto reconoce la falta de sentido, de lenguaje y de deseo en su contexto, así como la nula identificación con los demás (1988, 12). De este modo, la abyección se vuelve una condición necesaria para reflexionar y construir la identidad social, psicológica y sexual del sujeto. Ser abyecto para Hal Foster es “ser repulsivo, estar atascado, ser lo bastante sujeto para sentir esta subjetualidad en riesgo” (2001, 157). Entonces el cínico-abyecto siente “un paradójico deseo de no ser deseado” (*ibid.*, 168) y se convierte en un perturbador del orden. En este análisis podremos observar los usos de lo abyecto como elemento desestabilizador del orden de la escritura, del lenguaje, del ejercicio de la sexualidad, de la representación de los cuerpos y de la violencia en la obra de Ramírez, Boliver y Fadanelli.

El cínico es doblemente abyecto, ya que se autoexcluye de su comunidad y es excluido, al mismo tiempo, por los demás. Sin embargo, los otros también simbolizan seres abyectos para él. Hay en la abyección, afirma Kristeva (*ibid.*, 7) una oscura y violenta respuesta contra algo que se siente como amenaza desde el afuera o desde un adentro

exorbitante, como pueden ser, en este caso, las normas sociales que funcionan de manera vertical, como fuerzas implementadas desde arriba, pero también de manera horizontal, como fuerzas que se disparan desde dentro de un grupo social hacia todos sus integrantes. A pesar de su exclusión, el cínico entabla una dinámica dialéctica con los otros y con su comunidad pero desde afuera, desde lo abyecto. No obstante, es necesario repensar lo abyecto no como un elemento ajeno al orden, sino como parte de él. Foster se pregunta: “¿Es, pues, lo abyecto desbaratador o de alguna manera fundacional de los órdenes subjetivo y social, una crisis o de alguna manera una confirmación en estos órdenes? Si un sujeto o una sociedad *abyectan* lo ajeno en su interior, ¿no es la abyección una operación reguladora?” (Foster 2001, 157). De acuerdo con lo anterior, es posible comprender lo abyecto como elemento orgánico que no busca romper el orden sino exponer sus residuos y, de este modo, permite apreciar su totalidad.

Lo abyecto, como categoría estética, tiene una fuerte presencia en el arte contemporáneo. Siguiendo la *Crítica de la razón cínica* de Sloterdijk, Hal Foster observa que esta fascinación por la abyección es una reacción cínica que surge de la insatisfacción con el modelo cultural, con la visión convencionalista de la realidad y, sobre todo, con la crítica alineada con la razón cínica<sup>14</sup> (Foster 2001, 170). Para este autor, el rechazo a la razón cínica se manifiesta de dos formas distintas:

La primera empuja la razón cínica a un extremo, lleva su pose de indiferencia al punto de la desafección y desafía al cinismo con abyección. Aquí la defensa mimética ya no es tanto una esquizofrenia mimética como un imbecilismo, infantilismo o autismo simulados: una vez más, la defensa paradójica de lo ya dañado, derrotado o

---

<sup>14</sup> Aquí, Foster se refiere a la razón cínica como el cinismo moderno.

muerto. La segunda se enfrenta a la razón cínica, reclama la figura del comprometido en oposición al dandi y pasa de la involución de los juegos finales en el mundo artístico a la extroversión del trabajo de campo casi etnográfico. (ibíd., 126)

En la estela de la crisis del signo artístico, estas tendencias señalan un pronunciado giro hacia lo corporal y lo social. Partiendo de un régimen convencionalista en el que nada es real y el sujeto es superficial, gran parte del arte contemporáneo presenta la realidad en forma de trauma y al sujeto con la profundidad social de su propia identidad, como veremos con la obra de Ramírez, Fadanelli y Boliver.

Mostrar lo oculto y lo que permanece abyecto, es uno de los objetivos principales del cinismo crítico. Este acto podría ser definido como parte de *lo obsceno*. El término *obsceno* tiene su origen en el griego *obskené* que significa *fuera de escena* (Mey 2007, 6). En el teatro griego, los actos de violencia se cometían lejos de los ojos de la audiencia, por lo que la violencia era obscena, es decir, se mantenía fuera de escena. Esta idea de lo obsceno llega a América en el siglo dieciséis, utilizada en un contexto legal para describir las expresiones que se apartan de las normas prevalentes, especialmente de la moral sexual. Posteriormente, en el siglo diecinueve, la idea de *fuera de escena*, entendida como lo prohibido en la esfera pública, impregna prácticas culturales relacionadas con las funciones corporales de tipo sexual y escatológico, por ejemplo, la micción y la defecación, creando una dicotomía entre lo público y lo privado.

Rocío Boliver, Armando Ramírez y Guillermo Fadanelli, en el ejercicio provocativo del cinismo y la abyección, hacen uso de un lenguaje escrito y corporal repleto de expresiones e imágenes obscenas, en donde parece que la escena ya no está delimitada por los márgenes del dentro/fuera, pues todo queda expuesto. Los tabúes forman parte del

universo narrativo y adquieren un valor legítimo. El escritor mexicano Huberto Batis llama a este mecanismo *estética de lo obsceno*, el cual consiste en colocar lo obsceno en el centro del relato, cambiar su relación con el resto del discurso para disolver el aura de indecencia que la hipocresía le ha asignado y dotarlo de la dignidad que le corresponde por derecho de naturaleza. Batis, siguiendo a Henry Miller, sostiene que lo obsceno es honrado en tanto que es natural, por lo que un acto de obscenidad es un acto de purificación (Batis 1983, 67).

Asimismo, la inversión de valores representa un acto de perversión<sup>15</sup> encaminado a perturbar el orden social por medio de la agresión al orden moral. A través de la perversión, el cínico otorga un valor positivo a aquello que socialmente conlleva una connotación negativa, beneficiándose individualmente de ella<sup>16</sup>. Si bien la perversión está asociada con un fenómeno sexual y psíquico, Roudinesco afirma que debe pensarse también como un fenómeno político (2009, 15). Esa exploración y recuperación violenta de lo abyecto surge de la necesidad de desmoralizar la moral, un juego propio del cinismo crítico, específicamente del cinismo sexual.

El cinismo concibe la sexualidad como un placer natural del cuerpo deslindado de todo compromiso social que implique la pérdida de la libertad individual. Su ejercicio apela constantemente a un cuestionamiento de los valores que le han sido otorgados a la sexualidad. Una de las anécdotas más citadas del cinismo es la de Diógenes practicando onanismo en la plaza pública, acto con el que renunciaba al ocultamiento del cuerpo en relación con la sexualidad. La exhibición pública de los performances cínicos no sólo busca

---

<sup>15</sup> La palabra pervertir proviene del latín *pervertere* que significa invertir, más específicamente, invertir los valores del bien y del mal instituidos por una sociedad (Vignoles 2011, 24).

<sup>16</sup> Aunque también podríamos preguntarnos: Si las nociones de “civilización” y “discursos hegemónicos” son perversas, ¿el cinismo implicaría una reversión de esa perversidad?



perturbar los conservadurismos sino dialogar con ellos sobre la arbitrariedad de las prohibiciones relativas al cuerpo y a la sexualidad. Su objetivo es liberar al cuerpo de sus ataduras sociales y religiosas, demostrando que toda interdicción es relativa, que nada tiene valor universal y señalando cómo el cuerpo ha sido presa inmediata de las relaciones políticas de poder.

Para Onfray, el cinismo sexual aparece porque los tabúes no espantan al cínico (2002, 118). Diógenes de Sinope proponía desafiar todas las interdicciones relativas a la carne, como el canibalismo, la necrofilia o el incesto, por lo que se considera al cinismo sexual como el método más eficaz para ejercer presión y conmocionar los valores de la cultura. La exhibición pública y la transgresión de tabúes requieren un alto grado de insolencia. Precisamente, para Horacio De Freitas, el cinismo es una apología de la desvergüenza:

Hay una conducta propiamente cínica que desató radicalmente la “mala fama” o adoxia de estos filósofos, incluso, esta conducta a la que nos referimos fue la que transformó la palabra “cínico” en un adjetivo peyorativo e injurioso. Nos referimos a la *anaideia*, la desvergüenza, la insolencia agresiva a la que apela Hegel para descalificar al cinismo. Sin embargo, esta actitud impúdica es una de las características más valiosas e interesantes a nivel ético de la doctrina cínica. (2012, 307)

Para un despliegue de la insolencia es necesaria la ausencia de pudor. El pudor, según Scheler, es un sentimiento cercano a la vergüenza y al temor, y es considerado como un sentimiento construido socialmente, pues parece faltarle al animal y sólo es posible ante los demás (2004, 17). El pudor podría ser definido como la negación a mostrar públicamente algo privado por temor a ser juzgado y condenado moralmente. El pudor es anticipador de

valores y cumple la función de regular el sentido interno del individuo, orientándolo hacia los valores morales positivos que la sociedad promueve bajo el resguardo del honor. En el contexto mexicano, el pudor juega un papel importante en el carácter nacional. Para Octavio Paz, el pudor es un reflejo físico, casi natural, que puede interpretarse como un miedo al cuerpo. No sería un miedo a gozar del cuerpo, sino un miedo a mirar y a ser mirado, ya que el pudor se traduce en el mexicano como reserva y recato (Paz 1994, 38) o sacralidad. Sin embargo, en el transcurso de la segunda mitad del siglo veinte, ese recato se convirtió en un juego de doble moral pues, si bien por un lado se seguían arrastrando los lastres del conservadurismo católico, reflejados sobre todo en la negación del placer sexual femenino, por otro lado, y como demuestran las crónicas culturales de Carlos Monsiváis, la acelerada evolución de los medios de comunicación favoreció la exhibición del cuerpo, sobre todo del femenino.

Esta relación de doble moral vinculada a la sexualidad, principalmente a la percepción de la sexualidad femenina, está presente en los textos que se analizarán en este proyecto. Los elementos escabrosos que construyen los discursos y las imágenes creadas por Boliver, Ramírez y Fadanelli son utilizados como una confrontación directa de las normas sexuales. El campo de lo sexual está relacionado con lo moral y lo político y, por lo tanto, representa un poder. De este modo, las expresiones de cinismo sexual de Boliver, Ramírez y Fadanelli en las que se *ataca* el cuerpo, propio y ajeno, por medio de la inversión de normas, se tornan significativas en tanto que “los límites del cuerpo son los límites de lo socialmente hegemónico” (Butler 2007, 258).

La sexualidad es una categoría que ha sido considerada por las ciencias sociales como el resultado de una acumulación de significaciones históricas concentradas en partes

anatómicas, funciones biológicas, comportamientos, sensaciones y placeres que recaen sobre el cuerpo. Como constructo social, la sexualidad implica un juego de signos lingüísticos, conceptos culturales, procesos históricos e implicaciones políticas. Además, funciona como un sistema de negociaciones en constante cambio que genera producciones, restricciones, diferencias y que queda expuesto a un conjunto de reglas o normativas sociales (Foucault 2009a, 118; Butler 2002, 122; Rubin 1989, 2). En el ejercicio de exposición y transposición de los valores abyectos del cuerpo y de la sexualidad se exponen y transponen los valores abyectos de la cultura.

Los discursos que regulan la sexualidad desde sistemas de valores e instituciones, como la moral, la religión, el Estado, la familia, los medios de comunicación o las disciplinas del conocimiento, han intervenido históricamente en la organización política, económica y cultural de sujeto social. Siguiendo a Butler (*ibid.*, 18), las normas se materializan por medio de la reiteración de citas, enunciaciones, premisas y del discurso que se desea implantar, repitiéndolo hasta su consolidación, por lo que se convierte en una producción ritualizada bajo presión. El discurso normativo contiene afirmaciones, pero también restricciones, prohibiciones y tabúes. En el siglo XX y en Occidente este discurso ha estado elaborado en términos heterosexuales, determinando la dirección normativa de la vida sexual de una sociedad, desde la infancia hasta la vejez. El objetivo de la implantación de este tipo de discursos, según Foucault (2009a, 48), es el de establecer una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora. De este modo, la sexualidad se pone en discurso; un discurso que impone modelos sobre los que se basa la conducta sexual y genera la producción de otros discursos –como puede ser el caso de las obras que aquí serán analizadas- para valorizarlos con respecto a la norma, y reafirmar así esta última.

En el caso de México, Monsiváis propone que el origen y la continuidad de la normativa sexual mexicana se encuentra en la familia (2010, 211), institución que Fadanelli ataca, como se verá en los relatos escogidos para este análisis. Para Monsiváis, la familia es una invención conjunta de la Iglesia católica y de las autoridades dominantes de turno, cuya utopía patriarcal se resume a unas cuantas acciones: monogamia de aplicación unilateral (solo para mujeres); ocultamiento o negación del placer de las mujeres; uso político de prohibiciones (o tolerancias) sexuales; y la elevación de la ignorancia al rango de obediencia de la ley divina y de la ley social. Históricamente, y auspiciado por el catolicismo, el mito de la familia mexicana se funda en la devoción divina de todos los actos espirituales, el silencio del cuerpo y la necesidad de señalar como enemigo a todo lo que sucede fuera del hogar. La sociedad es entonces la suma de familias, unidas por prohibiciones que enaltecen la castidad y la sexualidad reproductiva. Según Monsiváis, este discurso se extiende hasta el siglo diecinueve; sin embargo, es posible observar la fuerza de determinados movimientos sociales en pleno siglo veintiuno, como el Frente Nacional por la Familia<sup>17</sup>. Esta asociación civil, respaldada por partidos políticos conservadores y por la iglesia católica, promueve y defiende “el matrimonio, conformado entre un hombre y una mujer, y la familia natural, ambas bases de nuestra sociedad”<sup>18</sup>, rechazando las propuestas federales del 2016, relativas a la educación sexual y al matrimonio entre personas del mismo género.

---

<sup>17</sup> El Frente Nacional por la Familia fue fundado el 18 de mayo de 2016 por personajes ligados a la Iglesia católica, a la organización ultraderechista El Yunque y al Partido Acción Nacional (PAN). De la mano del Consejo Nacional Cristiano, conformado por iglesias protestantes e impulsado por el Partido Encuentro Social (PES), se autoproclamó como el defensor del “diseño original de la familia” amenazado por el “lobby gay” y la “ideología de género” (Radillo 2016).

<sup>18</sup> Disponible en su sitio de internet: <http://frentenacional.mx/>

A través de su trabajo de crónica cultural, Carlos Monsiváis demuestra que a lo largo del siglo veinte aumenta la tolerancia de ciertas manifestaciones populares relacionadas con el cuerpo y la sexualidad (como el baile con contacto físico o la apertura de salones de cabaret y centros nocturnos que ofrecen como espectáculo cuerpos desnudos y un lenguaje soez cada vez menos disfrazado de albur). Estas manifestaciones son aceptadas y divulgadas en los medios de comunicación con mayor frecuencia. Sin embargo, fenómenos como el Frente Nacional por la Familia recuerdan la prevalencia de un discurso normativo en disputa.

Por un lado, los discursos alternativos -entre ellos específicamente el de Rocío Boliver- acusan a la norma por preservar la hipocresía (la sexualidad mexicana está llena de silencios pero sobre todo de paradojas; toda regla tiene una excepción) y la disparidad de derechos en materia sexual para hombres y mujeres. De acuerdo con Juana Armanda Alegría, la sexualidad de las mexicanas se reduce a los estereotipos de la mujer abnegada (la que no protesta ni exige); la mujer servil; el macho al que se le perdona el adulterio y sólo piensa en su propio placer; el culto a la virginidad; y el sexo como tabú y acto repugnante (en Bartra 2005a, 273). Monsiváis afirma al respecto que, si la identidad nacional varía según la clase social, no debe pasarse por alto que también varía de manera muy profunda según los géneros, diferencia que intensifica la represión, violencia, injusticia y discriminación (en Bartra 2005a, 299). Así, los diversos discursos generan interseccionalidades, en este caso de género y clase social, cuyas exclusiones son abordadas por Armando Ramírez en *Violación en Polanco*.

Michel Foucault propone prestar atención a los discursos normativos para desmontarlos de su carácter represivo y considerar los (f)actores implicados. Por ejemplo, analizar qué se dice, quién lo dice, dónde se dice, en qué forma, desde qué perspectiva y a

través de qué canales. De esta manera es posible constatar cómo se construye el discurso y las técnicas polimorfos del poder (2009a, 122). Con ello es posible comprobar que el discurso de la sexualidad tiene una política interna en la que también existen desigualdades y opresiones relacionadas con otras categorías sociales que funcionan como fuerzas discursivas internas que determinan la identidad y limitan las relaciones sociales (Butler 2002, 194).

Por otro lado, el cinismo suele extenderse hacia otra categoría de lo abyecto: *lo grotesco*. Lo grotesco se corresponde con lo deforme, lo desproporcionado, lo desbordado y lo monstruoso. Por lo tanto, lo grotesco se puede pensar en términos del lenguaje, de la escritura, del cuerpo y de la sexualidad. Desde su sentido original, el concepto<sup>19</sup> está relacionado con lo diferente y lo ridículo (Barrios 2008, 2). Según Mijaíl Bajtin, lo grotesco toma sus formas de lo popular y debe ser entendido desde la cosmovisión de su contexto cultural. Para Bajtín, el carnaval permite que el cuerpo, popular y grotesco, rebase sus límites, que sea hiperbólico, se desmiembre y que sus partes puedan ser sinédoques, superando las fronteras del cuerpo en relación con otros cuerpos y el mundo (en Barrios 2008, 10-16). Sin embargo, este desbordamiento corporal que sobrepasa sus propios límites sólo puede ser interpretado como un desestabilizador de los regímenes de representación de la cultura o un desestabilizador social de las formas de control e interdictos del cuerpo.

El poder de lo grotesco, afirma Laura Kipnis, está en la crítica que éste hace del discurso dominante por medio de la transgresión de las formas oficiales. La alta cultura implementa y pronuncia un discurso para protegerse de las devaluaciones de la cultura

---

<sup>19</sup> El término *grotesco* deriva del latín *grutta* y *cripta*. A su vez, estas palabras tienen sus raíces en el griego *kryvo*, que significa *ocultar*. Está relacionado con un tipo de ornamentación venida de otro tiempo y otro lugar; tan ajena, extraña, extravagante y anormal que era llamada *grotesca* para no ser llamada oscura, fea, siniestra, antinatural, escandalosa o de mal gusto (Basáñez Ryan 1998, 15).

popular (1993, 224-225). En ese discurso se desvaloriza todo lo que tiene que ver con las clases bajas, el habla vernácula, la baja cultura, los cuerpos fuera de control, los cuerpos enfermos, anómalos, alterados, y lo que se considera basura, es decir, lo abyecto. Kipnis, siguiendo a Bajtin, afirma que la fuerza hegemónica excluye obsesiva y opresivamente a la cultura popular suprimiendo el cuerpo grotesco y anteponiendo la imagen de un cuerpo clásico, pero al mismo tiempo mantiene en circulación las manifestaciones de la cultura popular para remarcar sus diferencias. El cuerpo clásico y el canon corporal que surge en el siglo dieciséis y que es impuesto por la burguesía como modelo a través de las representaciones artísticas, sobre todo en la pintura, es un cuerpo refinado y sin orificios que desplaza los comportamientos instintivos e impulsivos, además de establecer las normas de apariencia, comportamientos, hábitos y reflejos de la psique moderna.

Para Barrios, existe una relación directa entre el cinismo y lo grotesco: los filósofos perros serían los primeros grotescos de la historia (2008, 5-6). Para este autor, la escuela cínica está en los márgenes de los sistemas simbólicos de la cultura griega y pone en perspectiva el lugar de lo sexual y escatológico del cuerpo, descubriéndolo, recuperándolo y resignificándolo como lugar de deseo y de resistencia ante el control de éste; “sus superficies y sus orificios, lo inmediato de sus funciones escatológicas y genitales son el lugar de lo informe donde se lleva a cabo una subversión contra los discursos idealistas y estratégicos del pensamiento” (*idem*). De este modo, el universo performático de Rocío Boliver exhibe, de manera efímera pero real, lo obsceno hiperbolizándolo hasta lo grotesco. La exposición de lo obsceno recae en lo grotesco: el cuerpo abierto, el cuerpo viejo, el cuerpo feo, el cuerpo dilatado, la sangre y el excremento. Por su lado, Ramírez hace uso de un lenguaje que se torna grotesco al extender sus límites hacia lo burdo y descender a lo bajo: a lo popular.

Finalmente, la transgresión de los tabúes que explora la narrativa de Guillermo Fadanelli tiene como finalidad provocar la repulsión a través de lo grotesco de la conducta sexual.

Las obras que componen el corpus que hemos seleccionado, comparten no sólo el sentido cínico sino el uso reiterado y exacerbado de herramientas discursivas relacionadas con las categorías de lo abyecto, lo obsceno, lo perverso y lo grotesco. Para su análisis utilizaremos principalmente el enfoque teórico del cinismo y de las categorías antes mencionadas. Sin embargo, también se seguirán otros conceptos implicados de manera particular en cada texto. Cada capítulo corresponde a un autor y la disposición es meramente cronológica. En el primer capítulo hablaremos de *Violación en Polanco*, novela de Armando Ramírez, y se abordarán los fenómenos de la escritura heterodoxa y *expulsional*, la construcción de un perfil cínico basado en el sujeto urbano y la relación entre el cinismo, la venganza, la violencia ilegítima y la violencia sexual. El segundo capítulo corresponde a Guillermo Fadanelli. Aunque aludiremos al estilo cínico que está presente en toda su obra, nos concentraremos en los relatos: “Mi mamá me mima”, “Las hijas de Pedro”, “Interroguen a Samantha” y “Carmela”. A partir de ellos trazaremos algunas observaciones sobre la estética de la escritura vagabunda formulada por el autor, la satirización del melodrama que Fadanelli emplea para la perversión de fórmulas narrativas y géneros literarios, así como la construcción de un perfil cínico que se proyecta en la melancolía y en el matricidio que abre las posibilidades de una libertad sexual. En el tercer y último capítulo revisaremos el trabajo performático de Rocío Boliver. Ahí, definiremos el carácter cínico del lenguaje corporal del performance e identificaremos los elementos del cinismo femenino propuesto por la artista, basados en la exposición de las formas grotescas de la hipersexualidad y la vejez. Todas estas piezas narrativas serán consideradas como una invitación a la reflexión, no sólo como



discursos marginales, sino como una manifestación de la condición humana y de una posible relación entre los individuos y el mundo.



# Capítulo 1: Armando Ramírez

## 1.1 Introducción

*Violación en Polanco* es una novela de Armando Ramírez publicada por primera vez en 1977 bajo el título de *Pu*. En ella, Ramírez nos presenta la historia de Rodolfo (narrador), Genovevo y Abigail, tres personajes masculinos de clase baja que se reúnen en un cine de barrio en la Ciudad de México. El anonimato de la sala de cine les permite tener encuentros sexuales con otros asistentes, entre los que se encuentran La Chuy (amiga de los protagonistas y prostituta), así como hombres y mujeres de clase alta. Tras el asesinato de La Chuy a manos de un político, los tres protagonistas se vengan de él secuestrando a su mujer, habitante de Polanco, una de las colonias más opulentas de la capital mexicana. A bordo de un autobús, los tres sujetos recorren histórica y geográficamente la ciudad mientras abusan sexualmente de la mujer hasta llegar a los márgenes de la urbe, donde la asesinan brutalmente.

La heterodoxia lingüística y la violencia sexual le otorgan a *Violación en Polanco* un carácter cínico en función de las estrategias discursivas que el autor utiliza para construir un relato abyecto en el que se expone el conflicto histórico entre las diferentes clases sociales en México, presentándolo desde la experiencia del sector urbano popular. Según Monsiváis, en la tradición narrativa mexicana el naturalismo aplicado a lo popular se traduce en “lo sórdido, las costumbres deplorables y el hacinamiento que nutre a la inmoralidad” (Monsiváis 1985, 47). En esta línea de pensamiento, *Violación en Polanco* articula determinados discursos en torno a las prácticas sexuales y religiosas, y al ejercicio de la violencia, proyectando las tensiones entre la clase alta y la clase baja en la Ciudad de México. Aquí, se da voz a experiencias

anónimas y marginadas que no tienen representatividad en la esfera pública ni figuran como artífices de la Historia oficial.

Para la construcción de su universo discursivo, Ramírez recurre a la representación naturalista del espacio urbano de las clases bajas (el barrio), haciendo uso de la lengua vernácula como estrategia cínica de distanciamiento de las normas literarias. En su obra se percibe la huella de algunos movimientos culturales mexicanos, entre los que destaca la poesía como protesta<sup>20</sup> por la masacre de Tlatelolco en 1968; se refleja también la influencia de la narrativa de La Onda (José Agustín y Gustavo Sáinz), el cine de denuncia social (Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Jorge Fons), así como de algunas manifestaciones de la literatura moderna francesa (Antonin Artaud, Albert Camus, Jean Paul Sartre y Louis-Ferdinand Céline<sup>21</sup>). La observación del entorno, el desencanto, el escepticismo y la búsqueda de la emancipación y de la dignidad a través de la violencia son características presentes en los autores franceses antes mencionados, quienes han influido en la producción literaria hispanoamericana del siglo veinte y veintiuno. Las obras en las que se percibe su traza son obras excéntricas y mordaces, como sería el caso de algunos textos de Juan Goytisolo en España, Osvaldo Lamborghini en Argentina, Fernando Vallejo en Colombia u Horacio Castellanos Moya en El Salvador, entre otros. *Violación en Polanco* entraría también en este

---

<sup>20</sup> Poemas como “Intermitencias del Oeste” de Octavio Paz, “Cantares mexicanos” de José Emilio Pacheco, “El espejo de piedra” de José Carlos Becerra, “No consta en actas” de Juan Bañuelos, “La nueva patria no cesa de solicitarnos” de Gabriel Zaid, entre otros, son un antecedente de una producción nacional que se escribe desde el encono, la impotencia y la indignación por los hechos ocurridos en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. En algunos de esos poemas se compara la violencia del México prehispánico (los sacrificios que también serán referidos en *Violación en Polanco*) con la violencia del presente (en Volpi 1997, 344).

<sup>21</sup> La novela comienza con un epígrafe de *Viaje al final de la noche*, de Céline.

grupo de autores periféricos que se distancian y se *desescriben* de determinadas tradiciones literarias, lingüísticas y políticas.

Pierre Bourdieu sostiene que la escritura sólo puede ser explicada en función de las relaciones de fuerzas que operan dentro del campo literario, que a su vez interactúa con otros campos: “El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes” (1995, 319-320). Estos agentes o instituciones dominantes luchan por mantener el capital simbólico, entre los que se encuentran el prestigio y los valores que le representan. El origen popular de Armando Ramírez marcaría su acción artística como agente que escribe desde la posición sociohistórica del dominado, exponiendo los elementos, posiblemente estereotipados, que conforman el *habitus*<sup>22</sup> de la clase social baja y que resultan opuestos a los de la clase alta. Entre ellos, se encuentran los estilos de expresión literaria, las fórmulas narrativas y los argumentos del relato, en los que la voz del marginado y su reivindicación social rara vez tienen lugar en el universo de las literaturas nacionales. Para Gayatri Spivak, la voz del sujeto dominado<sup>23</sup> no ocupa tradicionalmente una posición discursiva desde la que pueda hablar o responder pues la hegemonía del discurso socava su estatus ideológico (1985, 27). Con *Violación en Polanco*, Ramírez impone contundentemente la voz del sujeto urbano

---

<sup>22</sup> El *habitus* es el concepto central de la obra de Pierre Bourdieu. A grandes rasgos, el *habitus* es la manera que el sujeto, condicionado por su clase social, tiene de entender el mundo, valorarlo y de actuar en él. En palabras del autor, “[e]l *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir” (1998, 54).

<sup>23</sup> Spivak lo llama *subalterno*.

marginado, anulando la voz de los personajes de clase alta, invirtiendo cínicamente las dinámicas del poder discursivo.

Asimismo, a partir de un ejercicio que Bourdieu llama de auto-socioanálisis<sup>24</sup>, y que considero clave para la acción cínica, Armando Ramírez y la voz narrativa de *Violación en Polanco* se posicionan al margen de los imperativos del campo literario y cultural para construir un relato que parodia e hiperboliza el habitus de un estrato social popular desde su propia experiencia. Para ello, el autor reproduce el lenguaje popular y los estigmas éticos y estéticos con el objetivo de perturbar cínicamente el gusto aristocrático. Ese gusto estético que Bourdieu llama “gusto puro”, tiene como principio el rechazo del gusto “impuro” o “visceral”, es decir, de las formas simples y primitivas del placer inmediato. Estas formas pueden ajustarse a una obra, a una persona o a sus costumbres, que tienden a ser desacreditados (Bourdieu 1998, 496).

A partir de lo anterior, es posible comprender el recibimiento que la crítica literaria mexicana ha hecho de la obra de Ramírez. En su *Antología de la Nueva Narrativa Mexicana del Siglo XX*, Christopher Domínguez Michael afirma que autores como Armando Ramírez “han impuesto un modo de acceso multitudinario a la escritura, que por su facilismo impostado y desde los talleres literarios, han rebajado el nivel creativo de la ficción en México” (1996, 547). Aquí, el juicio por parte de la crítica, que es una institución de autoridad

---

<sup>24</sup> En *Una invitación a la sociología reflexiva*, Bourdieu y Wacquant afirman que el individuo tiene la posibilidad de manipular las disposiciones que determinan el habitus a partir de la reflexión de la posición ocupada en el campo social: “La posibilidad y eficacia de esta clase de autosocioanálisis está determinada en parte por las condiciones objetivas bajo las cuales el despertar de la autoconciencia tiene lugar. (...) En el fondo, los determinismos sólo operan plenamente por medio de la ayuda de la inconciencia, con la complicidad del inconsciente. Inconsciente en tanto olvido de la historia que la misma historia produce (Bourdieu y Wacquant 2008, 174-178).

dentro del campo literario y que, en términos de Bourdieu, constituye una esfera sagrada de la cultura, detenta una superioridad que niega lo más bajo, lo poco fino y lo vulgar, además de reafirmar una distinción basada en clases sociales: “That is why art and cultural consumption are predisposed, consciously and deliberately or not, to fulfil a social function of legitimating social differences” (Bourdieu 1984, 7).

Considerando que la producción cultural sólo puede ser explicada a partir del campo en el que se genera, es necesario hacer una revisión del campo en el que surge *Violación en Polanco*. En 1974, Ramírez inaugura el colectivo *Tepito Arte Acá* junto con Daniel Manrique, Julián Ceballos Casco, Virgilio Carrillo y Felipe Ehrenberg. Este grupo multidisciplinario, todavía en activo, tiene el objetivo de concientizar y reivindicar la pertenencia a la cultura popular. Para este colectivo, la cultura popular es tan legítima como las culturas impuestas como normativas. Según Manrique (en Fukushima 2010), aceptar y relacionarse con el lenguaje y el espacio geográfico es reconocerse en el barrio, en México y en el mundo. El uso del término “acá” implica que se posicionan en un espacio concreto, cercano al individuo y a la comunidad, a diferencia de la cultura oficial, que excluye a la mayoría de la población y que pretende construir mundos ficticios donde se da un desfase entre el individuo y su entorno. Por eso, los integrantes de *Tepito Arte Acá* proponen que el individuo pueda ser él mismo, a pesar de la hostilidad y la adversidad del entorno. En este sentido podemos observar el carácter cínico de esta acción, con el que no se trata de imitar las prácticas elitistas que dominan el campo cultural sino de pervertirlas y crear nuevas a partir de la disposición de recursos propios:

¿Cómo somos? Somos como somos. Desmadramos el español para hacerlo nuestro. A partir del hecho artístico se palpa que la primera casa es el cuerpo y que la casa donde vivimos es la prolongación del cuerpo, y que todo nace del cuerpo. Aprendemos que todos tenemos derecho al arte haciendo uso de lo inmediato: cerebro, manos, ojos, sentidos, sin necesidad de dinero. *Tepito Arte Acá* es vida y permanencia. Nuestro arte no plasma hechos, sino que es un hecho que forma parte de la realidad. (Manrique en Fukushima 2010)

Ramírez inserta lo popular dentro de los márgenes de la escritura y evoca relatos inspirados en personajes urbanos tradicionalmente excluidos e inscritos en el ámbito de la miseria: los pobres, los borrachos, los drogadictos, los locos, los criminales, las prostitutas y los boxeadores de su barrio natal. Este autor coloca en el centro de su discurso otras voces, las voces de *acá*, voces francas de la Ciudad de México que a fuerza de resistir han logrado construir una cultura que les pertenece y les otorga una identidad específica. Al presentar este sector como poseedor de una cultura, Ramírez lo sitúa frente a las culturas de las que ha sido expulsado. Si bien este escritor se ha convertido en uno de los más importantes representantes de la cultura popular capitalina dentro del mercado cultural, es generalmente relegado a un lugar marginal debido a la extrema sordidez de su lenguaje y a lo escabroso de sus relatos.

Enfrentarse a un texto como *Violación en Polanco* no es sencillo, pues la hipersexualidad y la hiperviolencia golpean los escrúpulos del lector. La brutalidad de la escritura se proyecta como refracción de la crueldad que opera en la realidad de las calles de la Ciudad de México, desbordada por la pobreza y la corrupción. Esa crueldad, que se exhibe cotidianamente sin máscaras, ha sido atenuada con la tolerancia que raya en la indiferencia y con el olvido, pero en la escritura de Ramírez se convierte en un testimonio vivo y perturbador. En el texto se detallan sucesos y fantasías con la finalidad de agitar al lector y



provocar la náusea. Como ejercicio cínico, esta novela pervierte el lenguaje literario, pone en duda los valores morales dominantes frente a la violencia desbordada, y legitima la venganza y el crimen como únicos medios para obtener justicia.

## **1.2 Escritura y cinismo: La irrupción de la ciudad no letrada en el campo literario**

La primera particularidad de la narrativa de Armando Ramírez a la que se enfrenta el lector es el lenguaje. *Violación en Polanco*, al igual que el resto de la obra del autor, es una novela escrita en caló o caliche, una jerga lingüística propia del sector popular de la capital del país construida a partir de la deformación de vocablos del español y de la incorporación de otros de procedencia náhuatl. Ramírez es originario del barrio de Tepito, un lugar emblemático para la cultura popular capitalina. La familiaridad del autor con el espacio del barrio y su exposición a la práctica social del lenguaje, en este caso del caliche, se refleja en su narrativa, al ser uno de los primeros prosistas en utilizar el registro vernáculo. Se trata de un hablar parrésico, indisciplinado y grosero que transgrede las normas del lenguaje literario.

Para Bourdieu, los monopolios legítimos del campo literario (agentes e instituciones con autoridad), se apropian de estilos lingüísticos a los que se les otorga un valor simbólico que asegura un beneficio de distinción social y que desacreditan los modos de expresión popular. De este modo se crea un capital lingüístico que opone el registro “noble”, “culto” y “refinado” del lenguaje literario al carácter “vulgar”, “corriente”, “ordinario”, “crudo” y “grosero” del lenguaje popular (1985, 23-34). De acuerdo con lo anterior, *Violación en Polanco* desafía y pervierte el valor social del lenguaje literario, imponiendo el modo de

expresión distintivo del sector representado en la novela; un modo de expresión abyecto que se integra orgánicamente al relato y al universo discursivo, y que inaugura un diálogo entre agentes en conflicto. El uso del caliche en la obra de Ramírez supone un claro posicionamiento ideológico que cuestiona la marginalización y exclusión de ciertos ámbitos, como el literario, de quienes utilizan esta variante del español.

El caló mexicano se caracteriza por el uso de eufemismos para hablar de temas considerados como inapropiados, como la sexualidad y la violencia criminal, que son el núcleo de la novela. Con el uso de este argot, Ramírez produce un naturalismo urbano que es retomado luego por otros escritores<sup>25</sup> que subrayan el uso del lenguaje popular como uno de los emblemas identitarios de la cultura popular y como símbolo de resistencia frente a las fuerzas hegemónicas. Vicente Francisco Torres, afirma que con Armando Ramírez “por primera vez en la literatura mexicana, los jodidos se expresaban como jodidos”, ya que, si bien el habla popular ya había estado presente en la literatura costumbrista, indigenista, de la Revolución e, incluso, en el boom latinoamericano, los coloquialismos no eran más que pinceladas realistas para adornar una literatura nacionalista (en Clark D’Lugo 2011, 54).

En *Violación en Polanco*, las estrategias discursivas utilizadas para la construcción del relato son deliberadamente cínicas y abyectas, es decir, excluidas del lenguaje literario, tales como la heterodoxia ortográfica y gramatical, la oralidad y la transcripción fonética del caliche, la presencia del albur y el uso de un léxico ordinario, limitado y sórdido. No existe un narrador

---

<sup>25</sup> Como ejemplo podría citarse a Emiliano Pérez Cruz, Jesús Morales Bermúdez, José Joaquín Blanco y a Luis Zapata, autores de la segunda mitad del siglo veinte cuya obra se distingue por su naturalidad lingüística. En el panorama del siglo XXI destaca la ola de escritores del Norte del país que han recurrido a la reivindicación de su variante lingüística para legitimar una práctica literaria diferenciada de la que ha regido la capital del país.

mediador entre el texto y el lector; el relato es arrojado de una manera cruda, violenta y brutal desde sus primeras líneas:

Ahí conocí a Abigail, me estaba masturbando alegremente cuando una vocecita me dijo: “Ese, no le jale la cabeza tanto al gallo, que va a colgar el pico”. Discretamente le aviento sus mocos haciendo la seña con la mano, y de nuevo muy discretamente se la miento pero siguió con su vocecita de mamila. Fue cuando se enojó y se recorrió un asiento para estar más cerca de mí: “no le hagas al pendejo, allá, arriba, hay una señora que hace las chaquetas gratis”. Que dejo de maniobrar.

“¿Te cai?”

“¡Me cai!”. (15)

El uso de este estilo lingüístico tiene la intención de posicionarse para establecer una diferencia con la “hipercorrección pequeñoburguesa que encuentra sus modelos y sus instrumentos de corrección entre los árbitros consagrados de la lengua legítima, académicos, gramáticos y profesores” (Bourdieu 1985, 45). Los personajes se apropian de dichos espacios para revertir las relaciones de poder, del mismo modo que el autor se apropia de la literatura como espacio liminal y campo de acción.

Ramírez hace uso del lenguaje popular (incluida la narración de la pantomima corporal) como vehículo para el relato. Jesús Martín-Barbero define el lenguaje popular en el contexto latinoamericano como

un tipo particular de comunicación, configurado en base a la ausencia de las constricciones que especializan los lenguajes oficiales, ya sea el de la Iglesia, el de la Corte o el de los Tribunales. Se trata de un lenguaje en el que predominan en el vocabulario y en los ademanes, las expresiones ambiguas, ambivalentes, que no sólo acumulan y dan salida a lo prohibido, sino que al operar como parodia, como

degradación-regeneración, contribuyen a la creación de una atmósfera de libertad. Grosería, injurias y blasfemias se revelan condensadoras de las imágenes de la vida material y corporal que liberan lo grotesco y lo cómico, los dos ejes expresivos de la cultura popular. (1987, 75)

Si bien el lenguaje popular es un espacio de libertad para sus hablantes, es también una construcción identitaria que impide la comprensión y, por lo tanto la entrada, de aquéllos que no pertenecen al mismo sector. Al estar asociado a una clase particular, el lenguaje popular es una marca de distinción, en este caso de la cultura subalterna. Al respecto, Roger Bartra afirma que los dialectos (y se refiere en concreto al caliche de la Ciudad de México) que surgen en los barrios populares

[...] son originalmente formas de defensa; se trata de un lenguaje que no sólo permite que los miembros de un grupo social se identifiquen con un modo de vida propio, sino también es una barrera que impide que otros entiendan sus conversaciones. (...) Se trata de lenguajes *sin sentido* para los que no pertenecen al grupo social que los genera, pues para eso precisamente se desarrollan: tienen sentido sólo acá –en el barrio popular- y no allá -en la sociedad refinada y aburguesada. (2005b, 169)

Atendiendo a uno de los principios del movimiento Tepito Arte Acá, en el que se señala que “todos tenemos derecho al arte haciendo uso de lo inmediato” (Manrique en Fukushima 2010), Ramírez se aventura a la escritura de ficciones haciendo uso del lenguaje popular que produce una distensión moral y una distinción social. Más adelante, Martín-Barbero afirma que el objetivo principal del lenguaje popular es colocarse precisamente en el extremo de la lógica del lenguaje oficial, y se trata de una

[...] revancha contra el orden del mundo que los excluye y les humilla y contra el que las gentes del pueblo se enfrentan desordenando el tejido simbólico que articula ese orden. Desarticulación, confusión, hablar rápido, mal hablar es la transformación de la carencia en argucia y de la situación en ocasión para parodiar la retórica de los que sí hablan bien. (ibíd., 257)

En el seno de la sociedad mexicana, que deriva su organización de un sistema colonial de castas, el lenguaje popular capitalino alude a los desiguales procesos de alfabetización y a la diversidad poblacional. Su uso en el texto literario supone un mecanismo de resistencia social y cultural. Sin embargo, pese a su desprestigio, no debe olvidarse que, como afirma Rama, “fue entre esa gente inferior, que componía la mayoría de la población urbana, donde se contribuyó a la formación del español americano que por largo tiempo resistieron los letrados” (Rama 1998, 46). Desde la insolencia libertaria del cinismo crítico, el lenguaje popular con el que Ramírez construye *Violación en Polanco* burla el registro formal y literario de una lengua que, concebida desde la élite y desde hace siglos “compañera del imperio” (Nebrija 1492, prólogo), ha sido intolerante y excluyente.

*Violación en Polanco* representa un texto incómodo dentro de la tradición de las letras mexicanas y, como resultado del conflicto de clases, la obra de Armando Ramírez ha sido juzgada desde la “soberbia intelectual”<sup>26</sup>. Por ejemplo, la escritora mexicana Margo Glantz ubica a Armando Ramírez en el movimiento literario de La Onda pero matiza que en “La

---

<sup>26</sup> La expresión la utiliza Enrique Serna en *Genealogía de la soberbia intelectual*, obra en la que esboza la evolución de los monopolios literarios y la génesis del odio al vulgo profano. Esta idea está resumida en la afirmación: la soberbia intelectual es “el uso del argumento de autoridad para reprimir la crítica o la imitación de la aristocracia” (2013, 14).

Onda naca” (en Ríos 2004, 31), siendo que el término “naco”<sup>27</sup> posee una connotación claramente despectiva en referencia a las clases populares. Este tipo de percepciones por parte de autoridades de la esfera intelectual del país, como lo son Christopher Domínguez Michael y Margo Glantz, confirma el elitismo que existe en la crítica literaria, que concibe la literatura como un espacio de distinción.

Para Kristeva, la crítica que proviene de la esfera aristocrática ha censurado y declarado ilegible la categoría de relatos realistas, carnavalescos y rebeldes, que son un esfuerzo por salir de los discursos hegemónicos para orientarse a un modo de pensamiento basado en un diálogo incisivo. Por ello, la escritura que impugna la autoridad, ya sea Dios, el Estado o la lengua, ha sido históricamente tratada como inferior (1981, 209). Sin embargo, *Violación en Polanco* procura su propia autonomía lingüística y con ello abre el espacio de los posibles literarios en el campo cultural mexicano y, simultáneamente, expone profundos conflictos sociales.

Desde los albores de la sociedad hispano-americana, la instauración de una cultura urbana ordenada y letrada “inspiró la distancia respecto al común de la sociedad. Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la ciudad letrada una ciudad escrituraria, reservada a una estricta minoría (...) Este exclusivismo fijó las bases de una reverencia por la escritura que terminó sacralizándola” (Rama 1998, 43). Frente a este fenómeno, el ejercicio literario de Ramírez resulta una provocación cínica pues, sin disimulo, la ciudad no letrada irrumpe en el campo literario mexicano.

---

<sup>27</sup> Enrique Serna apunta que el término hizo su aparición en los años setenta y se ha convertido en uno de los apelativos más hirientes de nuestra lengua (2016, 83). Para Monsiváis, el apelativo alude al pasado indígena de la persona a la que se le aplica. (Monsiváis en Florescano 1996, 169).

La escritura de Ramírez se torna política en tanto se libera de las exigencias culturales y se aproxima a la tradición de la novela social<sup>28</sup>. Sus orígenes, según Julia Kristeva, se encuentran en la sátira menipea<sup>29</sup>, género que Diógenes Laercio identifica como auténticamente cínico. En la sátira menipea

[...] la palabra no teme mancharse. Se emancipa de ‘valores’ supuestos (...). Al mismo tiempo se presenta como una exploración del lenguaje y de la escritura. La menipea tiende hacia el escándalo y lo excéntrico en el lenguaje. La palabra ‘fuera de lugar’ por su franqueza cínica, por su profanación de lo sagrado, por su ataque a la ética, es característica de la menipea. (1981, 215)

Kristeva afirma que la sociedad moderna (burguesa) adoptó la novela como género en el que se reconoce a sí misma, censurando el carnaval, la menipea y la polifonía. Sin embargo, subsiste la novela subversiva y polifónica, tradicionalmente representada por figuras como Rabelais, Sade y Bataille, siempre al margen de la cultura oficial (1981, 219). Este tipo de novela, en la que sitúo a *Violación en Polanco*, se presenta como una impugnación a los discursos oficiales realizada, en este caso, desde la voz de *nosotros*.

Implícitamente este narrador es portavoz de un *nosotros* histórico que se manifiesta por primera vez en el prólogo de la obra titulado “somos producto de la revolución...”, escrito por el propio Armando Ramírez. Esta expresión que introduce la novela adelanta el carácter

---

<sup>28</sup> Para Julia Kristeva, la literatura social que tiene sus orígenes en la menipea cínica es una escritura subversiva. Los elementos que la definen son: el dialogismo que se entabla entre las distancias, relaciones, analogías y oposiciones no excluyentes de lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas, así como la impugnación de Dios, la ley y la autoridad, y una exploración del lenguaje, del sexo y de la muerte (1981, 207).

<sup>29</sup> De Menipo de Gadara.

testimonial, cronístico<sup>30</sup>, auto-etnográfico y representativo de un grupo: el del sector marginado. A lo largo del relato, la voz narrativa recuenta las injusticias históricas desde la perspectiva de esos *nosotros*. Ese recuento basado en la memoria, el análisis del entorno y de los discursos sirve para comprender las acciones del relato:

Creencia y descreencia. (...). Ya habían hecho la independencia por nosotros, levantamos las iglesias de ellos, nos revolvieron nuestros mitos, nuestras creencias, nunca supimos de nuestros territorios, y de si queríamos un Rey o un Presidente. A veces alguno habla a nombre nuestro (...) dijeron que habíamos ganado. Fuimos dominados y disfrutaron de nosotros –largos años- los que después nos dijeron que habíamos vencido. (...) La Leva nos dejó sin tierras, sin familia, con hambre (...), nos pusieron de policías a nosotros mismos (...). Nos arrojaron del Sur (...), hemos comenzado a cantar a fuerza de permanecer en la oscuridad, a fuerza de vivir entre los topos (...). El canto se eleva hacia el cielo irrumpiendo de entre las sombras. Somos una Cultura que habita el recinto que pretende ocupar otra cultura. (8-9)

El testimonio, entendido como la narración en primera persona de un acontecimiento o situación que involucra la urgencia de comunicar una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen y lucha (Beverly 1987, 9), es indispensable para el pensamiento cínico pues tiene fines de denuncia política y es siempre contado desde abajo. Regularmente, afirma Miguel Barnet, el testimonio toma los hechos que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y son descritos por boca de uno de sus protagonistas

---

<sup>30</sup> En *Violación en Polanco* aparece como epígrafe el título del Libro sexto de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún: “De la Retórica y Filosofía moral y Teología de la gente mexicana, donde hay cosas muy curiosas, tocante a los primores de su lengua, y cosas muy delicadas tocante a sus virtudes”. Esta referencia a la crónica advierte que la propia novela tiene un carácter testimonial en primera persona sobre la particular forma de hablar de un sector de la clase popular capitalina, y que es un componente clave de su identidad. Asimismo, cabe señalar que Armando Ramírez es cronista de Ciudad de México, por lo que su narrativa está influenciada por la observación directa del cronista, es decir, del historiador y testigo ocular.



(1969, 108). Por su parte, Martín-Barbero, en la voz testimonial está presente el resentimiento de una cotidianidad insufrible, la cual permite al escritor penetrar en los límites de lo prohibido a la vez que estimula sádicamente el interés del lector y hace trizas la imagen de lo popular como sinónimo de romántico para convertirlo en real: sucio, violento y carente de todos aquellos elementos pertenecientes a lo culto (1987, 149). De este modo, el testimonio se convierte en un hablar parrésico, un recurso del cinismo crítico utilizado por la voz narrativa de *Violación en Polanco* para exponer de manera franca y contundente la desigualdad social en México y su posicionamiento radical frente a ella.

En *Violación en Polanco*, la potencia del lenguaje arremete no sólo contra las convenciones lingüísticas y literarias, sino que ataca ferozmente los límites de las representaciones culturales al colocar la agresión sexual en el centro del relato como un acto purificador, y al otorgarle la voz narrativa y protagónica al victimario, quien narra desde la incontinencia pulsional de la escritura.

### **1.2.1 Narración *expulsional***

Víctor Malumián (2005) compara la cadencia literaria de Osvaldo Lamborghini<sup>31</sup> con el ritmo sexual y afirma que se trata de una experiencia violenta que explota en la cara del lector. De ese mismo modo podría ser descrito el ritmo narrativo que adquiere el relato de *Violación en Polanco*. En él, la velocidad de la narración va en aumento hasta hacerse vertiginosa, recreando la sensación de un impulso progresivo, acelerado y fuera de control. La furia es acentuada por aliteraciones y deviene en una yuxtaposición de imágenes perturbadoras:

---

<sup>31</sup> Escritor considerado como una voz cínica de la literatura argentina del siglo veinte por Agnieszka Flisek en su artículo “Algunas consideraciones sobre el carácter cínico de la escritura de Osvaldo Lamborghini”, 2011.

[...] corre camión de vasca escurriendo caca, oigamos los golpes de quien como que está cortando madera, carpintero construye la barca para cruzar el río, al cruzar las calles las coladeras levantaban sus hervores para provocar el vómito, que de nuestras fosas nasales escurran los desperdicios, de los oídos de la gente está escurriendo caca, de los cerros silenciosos se arrastran las víboras para arribar al gran canal, mientras la señora comenzaba a vomitar sangre, bailemos, cantemos, que aparezcan los vestidos de hermosos plumajes, que cante el búho y chille la guacamaya, hileras de perros hambrientos nos siguen, la sarna se eleva hacia el cielo y la noche se estruja, monstruópolis rodeada de cerros duerme como una pirámide debajo de una iglesia, la calle ancha y desnuda, árida y llena de puestos de tacos, las casuchas de cartón arden por el fuego, los hombres con sus pequeñas cubetas de agua intentan sobrevivir, cruje, ruge, crujiendo rugiendo camión en el nombre del cerro y la cruz. (129)

Esta pulsión narrativa es comparable con las pulsiones biológicas que, desde el pensamiento cínico, no deben ser reprimidas. Según Sloterdijk, ni las pulsiones yoicas, ni las pulsiones sexuales son contenidas por los cínicos (2003, 96); de ahí que el pez masturbador se convirtiera en un estandarte para estos filósofos<sup>32</sup>. En términos psicoanalíticos, las pulsiones son las cargas energéticas que funcionan como fuente de la actividad motriz del organismo; aunque carecen de lógica racional no deben ser confundidas con los instintos, los cuales son propios de los animales (Roudinesco 2008, 908). La narración de *Violación en Polanco* está cargada de pulsiones de vida y de muerte cuya expulsión, en términos de Melanie Klein (1964, 18), ofrece la ocasión para la liberación y el dominio de angustias y obsesiones provocadas por un objeto al que se considera fuente de peligro. En *Violación en Polanco* ese objeto es la opresión histórica, económica y cultural, así como la injusticia, materializadas en la mujer de Polanco.

---

<sup>32</sup> Diógenes afirmaba que “los peces demuestran tener más inteligencia que los hombres pues cuando sienten la necesidad de eyacular, salen de su retiro y se frotan contra alguna superficie áspera” (Onfray 2012, 62).

De este modo, en la novela se despliega la pulsión de la memoria y del discurso que se materializa en la escritura. El impulso obsesivo por escribir obliga a prescindir de los matices y artificios del lenguaje literario. Este mecanismo *expulsional* fractura muchas veces el desarrollo lineal del discurso, resultando en una estructura narrativa saturada y angustiante. La voz narrativa se abandona al impulso de liberar el odio y el resentimiento estimulados por un juego entre la razón y la pasión. En este sentido, la escritura aparece como un proceso catártico que culmina con la expulsión de lo abyecto, es decir, con la abyección. Kristeva entiende la abyección como una de esas “violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante” (1988, 7). El *afuera* se traduce en pasado y presente de los personajes, el *adentro* es el resentimiento, la rabia y la desesperación, indomables y necesarias para que la expulsión tome fuerza: “El odio me entraba por los ojos, quería verla descuartizada” (Ramírez 1979, 101), “dejemos que el odio nos corroa para poder hacerlo bien” (150). De este modo, la escritura fluye como los deseos y como las secreciones: “agua agua agua sangre sangre agua ... caca, espera, tripas, cloap...” (151).

En *Violación en Polanco* las pulsiones biológicas son comparables con el deseo incontenible de narrar. Esto se constata en la avidez por contar un relato que corre al ritmo de la agresión sexual, y que culmina con la muerte. Hay una necesidad por decirlo todo, por hacerse inteligible por todos los medios: la comparación vulgar, la reiteración y la onomatopeya. Nada de lo que está sucediendo puede escaparse y todos los sentidos están invitados a participar: la vista, el olfato, el oído, el tacto, el gusto, las pasiones y la memoria para liberar el resentimiento acumulado: “no me puedo detener (...) vaciarme (...) palpitaciones (...) es incontenible (...) sigue sigue sigue interminable” (108-110). El instinto

de supervivencia, así como la necesidad de aniquilamiento de aquello que representa la opresión histórica, se convierten además en una práctica perfectamente performática desde el punto de vista lingüístico, ya que las sensaciones y los deseos son experimentados y enunciados simultáneamente con la misma intensidad: la palabra se convierte en acción. La escritura va adquiriendo un ritmo frenético mientras que se repiten de manera compulsiva palabras relacionadas con las pulsiones y las expulsiones líquidas. El campo semántico de los fluidos se multiplica, se combina y se libera. Por ejemplo, casi al final del relato, antes de dar muerte a la mujer de Polanco, leemos:

[...] las aguas negras están latiendo (...) llora mujer de vómito que la mierda de la varilla te está esperando, (...) déjenme tocarla, arrimármele, golpearla, patearla, adolorerla, qué bonito ese olor a sangre, grita jija de la chingada porque te va a arder la alma, no descansen, empujen hasta reventar, hay que penetrarla mil veces hasta zurcir su piel (...), estos años no ha podido sino acentuar mi recuerdo y mi odio (...), cuenta tu ritmo que yo ya estoy puesto para golpear, (...), que grite, que despanzurre, que vomite, con toda la fuerza de estos años, que la señora grite (...) mojones como corchos, gritos con dolor, estoy irrigando de sangre todo mi miembro, siente el esperma que inunda todo tu cuerpo (...) ya no lo puedo retener, voy a lanzar con fuerza. (141-143)

La enunciación da lugar a los actos. La furia del lenguaje es llevada al arrebató, los párrafos se hacen más largos, las palabras fluyen sin puntuación, la tensión y la violencia aumentan, la polifonía construye escenas perturbadoras y eméticas: el pasado, el presente, el caos citadino, el cuerpo torturado, la violencia y la restitución de la justicia. Se da muerte a la mujer, se satisface el deseo; culmina el relato:

[...] agua agua sangre varilla río cerros, ahg ahg ahg ahg ahg ahg rojo rojo caca ca caca caca esperma esperma ahg ahg tripas ahg ahg ahg compadres compadres la región en donde de algún modo se existe ahg ahg ahg ahg copal copal agua tragádomela ahg la luz comienza a entrar ahg ahg ahga la noche termina ahga ahga ahga brrr brrr el día empiza brrr brrr sangre cloap cloap cloap cloap cloap cloap cloap cloa. (152)

El cinismo, según Onfray, juega con el lenguaje (2002, 109). Al considerarlo impotente para vehiculizar con precisión el pensamiento, recurre a la multiplicación y potencialización de sus posibilidades, llevándolo al vértigo y al arrebató. De este modo, en *Violación en Polanco*, la deformación de la percepción se materializa en un retruécano en el que las palabras, denigradas y pervertidas, se conectan semánticamente con lo abyecto y se integran en lo orgánico (las secreciones) para acentuar la experiencia pulsional. Aquí, las palabras en el relato se tornan “ofensivas”<sup>33</sup> ya que son utilizadas por su autor como instrumento retórico y político de contestación a través de una manipulación de la distinción (Butler 1997, 95), es decir, poniendo en el centro del discurso los signos abyectos del lenguaje (aquellos relacionados con la violencia, la sexualidad y las secreciones corporales). Con ello se observa la potencialidad del lenguaje abyecto para la construcción de un discurso de odio saturado de imágenes repugnantes. Así, el lenguaje se convierte en un instrumento de poder al servicio de quien lo utiliza.

Ernesto Perlongher ha hablado del estilo “neobarroso” de Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera. Si bien esta denominación se aplica concretamente a producciones surgidas en

---

<sup>33</sup> Según Butler, las palabras se tornan ofensivas en el entendido de que somos “seres lingüísticos” y que el lenguaje tiene la capacidad de ser performativo (Butler 1997, 16). En este caso, los efectos de la enunciación pueden resultar violentos, y podría decirse que es la finalidad del relato.

Argentina durante la década de los setenta, es posible hacer un paralelismo del término con la narración de Ramírez. El neobarroso, según Perlongher, sería una estética fundada en un lenguaje corporal, autónomo, abyecto, pagano, kitsch, blasfemo y furioso. Roberto Echavarren define el neobarroso como “una poética del camp o perfo-política porque la literatura aquí es carnaval y todo carnaval es travesti y pagano, un flujo esquizo, una corporalidad deseante y en fuga acuática” (en Hernández 2012, 236). Se trata de un manierismo popular que se opone al manierismo intelectual de las prácticas poéticas del barroco colonial y el neobarroco de Lezama Lima que Perlongher describe como ininteligibles y herméticas (2004, 227). Es la forma plebeya del barroco; un barroco en contacto con la tierra. En el estilo neobarroso, los significantes se multiplican y se invierten, la lengua se tuerce, se satura de alusiones, se contorsiona y el lenguaje se torna destructivo, demencial y esquizofrénico (Perlongher 1997, 93-101). En este sentido, el lenguaje se vuelve *barroso*, no sólo por sucio y marginal, sino por su capacidad plástica para cambiar de estado. Si se piensa en la lengua y en la literatura como cuerpos sólidos regidos por reglas y convenciones, los neobarrosos, en un ejercicio cínico que hace evidente la arbitrariedad de toda norma o verdad, estarían demostrando que lo sólido es en realidad poroso y que tiene la capacidad de mezclarse –de contaminarse- con otros componentes marginados de la escritura. Por medio del proceso de fusión, el lenguaje cambia las propiedades de su estado para convertirse en barro; en un barro sucio.

Perlongher afirma que “el neobarroco (...) se vuelve festivamente neobarroso en su descenso a las márgenes del Plata (...) no funciona como una estructura unificada, como una escuela o disciplina artística, sino que su juego actual parece dirigido a montar la parodia, la carnavalización, la derrisión...” (ibid., 115) del lenguaje, de la literatura, de la política, de la historia e incluso de la ciudad. Contrario a las intenciones de la escritura del barroco

colonial<sup>34</sup>, *Violación en Polanco* es un discurso que condena a la ciudad. En el recorrido a bordo del autobús, la gran urbe va siendo demolida por medio del lenguaje:

Rómpeles la madre, mierda de ciudad hecha de caca, llueve, orina, ... los limpiadores, esta pinche calor de mierda y ahora esta lluvia, aguacero, granizo, este vapor pegosteoso asciende desde el suelo, calor que apendeja, pinche semáforo descompuesto, loco, verde ámbar rojo, siga, atención, pare, dense en la madre, ya, ahora, vamos, autitos como escarabajos, como renacuajos, motocicletas como acociles, chapulines, salten y apachurren todo este hormiguero que carcome este lugar, nos tienen rodeados, intentan despanzurrarnos, bufemos, escupamos como tlaconetes, repten, sabandijas, hasta babosear el cuerpo de esta ciudad... (133)

La antigua capital de la Nueva España está convertida en un monstruo moderno, expresado por un lenguaje corporal, sexual, desacralizador y violento que produce imágenes desfiguradas y exaltadas por el (re)sentimiento, y que rebasa a cualquier razonamiento. La voz narrativa desacredita y reescribe la ciudad. No busca una lógica en ella sino que pone al descubierto sus contradicciones.

### **1.3 La construcción del perfil cínico: ciudad y violencia**

“Putas, putos, grifos, manfloras, cocos, transas, atracadores, todo eso y más formábamos el grupo diario que se reunía en el cine” (15). Así comienza *Violación en Polanco*, una presentación directa de los personajes a través de su lenguaje, poblado de sustantivos que

---

<sup>34</sup> A esta realización del barroco John Beverly la ha denominado “barroco de estado” (en Santiago, 2007) y se caracteriza por celebrar el imperio español y la ciudad virreinal.

remiten a lo abyecto de la sociedad: sujetos sexualmente “desviados”, drogadictos y criminales. Cínicos que no se sirven de ninguna norma social. Su autoidentificación como actores sociales marginales propone una autorreflexión sobre las percepciones históricas, sociales y culturales que se tienen del individuo y de aquellas conductas que tienden al vicio y no a la virtud. De este modo, en un acto cínico, Ramírez coloca en el centro del relato personajes conscientes de ser como son y que tradicionalmente han sido relegados a un segundo plano de los discursos históricos, políticos y literarios en México.

La autopercepción de estos personajes está dada por su interacción tanto con la sociedad como con el espacio que habitan. La Ciudad de México es el escenario donde transcurre *Violación en Polanco*. Ahí se encuentra el cine al que asisten sus protagonistas, y por sus calles se desliza el delfín<sup>35</sup>. En su calidad errante (característica del cinismo clásico), los protagonistas de *Violación en Polanco* mapean la ciudad, descubren sus contradicciones y los residuos de su historia. La ciudad cobra importancia como símbolo de una cultura impuesta (el proyecto occidental) y los efectos de una modernidad fracasada: una desigualdad social polarizada. Aquí, la Ciudad de México juega un papel preponderante dentro del relato de *Violación en Polanco*, ya que funciona como escenario y testimonio en el que se materializa la tensión entre elementos dicotómicos como el pasado y el presente, y la desigualdad de clases.

Henri Lefebvre sostiene que es necesario considerar el espacio, en este caso la ciudad, como un producto histórico, fruto de un proceso interminable de relaciones entre grupos

---

<sup>35</sup> Los delfines eran grandes autobuses colectivos que se popularizaron durante la década de los años sesenta y setenta en la Ciudad de México.



sociales ya que en todo espacio son visibles determinadas dinámicas de poder (2013, 183). Siguiendo a Lefebvre, sería pertinente preguntarse ¿cuál es la lectura que la voz narrativa y los personajes de *Violación en Polanco* hacen de la ciudad? Considerando que el espacio puede ser concebido como un lenguaje, un discurso o un texto (Lefebvre 2013, 184), los protagonistas de la novela interpretan la ciudad como un espacio testimonial de contradicciones, de injusticia, de pobreza y abandono para unos, y de riqueza y garantías para otros, en el que la lucha de clases produce señales manifiestas: "La ciudad al norte se extiende en sus ocho millones de habitantes; el norte es el oriente, es del Zócalo para acá; el sur es la mierda entre árboles y jardines, agua, casas grandes para todos; acá está el dolor, el viento y la resequedad" (113).

*Violación en Polanco* elabora, entonces, un discurso sobre la diferencia de clases sociales en México. Cabe recordar que el objetivo del colectivo *Tepito Arte Acá*, al que pertenece Ramírez, fue exponer las otras culturas de México (concretamente la de barrio), aquellas en resistencia que son resultado de un proceso histórico, de una imposición cultural y de una estructura social basada en la desigualdad. Durante el periodo colonial, la sociedad mexicana fue organizada bajo el sistema de castas. Esta jerarquización, basada en el origen etno-racial, produjo una estigmatización de los individuos pertenecientes a las clasificaciones inferiores (los indígenas, los africanos y los mestizos), quienes no gozaban de los beneficios de la explotación material del territorio novohispano. Para Aníbal Quijano, la idea de raza como estructura biológica que ubica a unos individuos en situación de inferioridad respecto de otros, así como el control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, son características de

una “colonialidad del poder”<sup>36</sup> que, en América, surge durante el periodo colonial. En México, la colonia española llegó a su fin oficialmente con el movimiento independentista de 1810, sin embargo, persistiría la colonialidad del poder implantada en el imaginario y en las dinámicas sociales de los habitantes del país. Durante el proceso de organización del nuevo Estado, a las razas inferiores (indígenas, afrodescendientes y mestizos de clase baja) les fue negada la participación en las decisiones sobre la organización social y política (Quijano en Lander 2000, 122). Además, la elaboración intelectual del proceso de modernidad produjo una perspectiva de conocimiento y un modo de producir conocimiento eurocéntricos, entendidos ambos como “una específica racionalidad o perspectiva de conocimiento que se hace mundialmente hegemónica colonizando y sobreponiéndose a todas las demás, previas o diferentes” (ibíd., 131-132).

La ciudad, como dimensión fractal del país, muestra la polarizada diferencia de clases sociales que persiste en una sociedad cuya economía ha sido siempre piramidal. Las clases más bajas aparecen pocas veces representadas en los discursos oficiales, por lo que uno de los objetivos del colectivo *Tepito Arte Acá* ha sido presentar la mirada sobre la realidad no dicha (Manrique 2010). Así, la obra de Ramírez pone en el centro de su trama la cultura popular de barrio, mostrándola en el marco de una ciudad moderna, como la Ciudad de México, y exponiendo provocativamente sus rasgos más abyectos para aumentar su visibilidad.

En el relato, es posible comprobar el obscuro contraste económico y cultural que surge, como ya mencionaba Luis Buñuel en la apertura de *Los Olvidados*, en cualquier gran

---

<sup>36</sup> El concepto de “colonialidad del poder”, de Aníbal Quijano, está ampliamente desarrollado en su ensayo “Colonialidad y modernidad/racionalidad” (1992).

ciudad moderna. Néstor García Canclini define estas contradicciones de la modernidad en América Latina como un acceso limitado a la educación, al mercado y a la democratización cultural. Estos desajustes son útiles para que la clase dominante mantenga su hegemonía, induciendo la imposibilidad de autonomías culturales, artísticas e incluso literarias (2001, 81-82). Tanto el sistema económico colonial, como posteriormente el proyecto modernizador, el neoliberalismo y el neocolonialismo han desfavorecido a gran parte de población, originando el surgimiento, crecimiento y continuidad de la clase baja, que en México puede llegar a ser miserable. Al pasar frente al cerro del Tepeyac, donde se erigió en el año 1531 el primer templo a la Virgen de Guadalupe, el narrador describe la escena de la siguiente manera:

pasamos enfrente del atrio, vimos a los danzantes, a los peregrinos, las coronas, las flores, a los voladores de huamantla, a los pordioseros, seguimos a los ciegos, a los enfermos, a todos los pobres del mundo, a todos los olores del mundo. a la derecha, como quien va para Santa Clara, divisamos las casas de cartón que van trepando por los cerros, algunas ya van de bajada, las lagartijas que van bajando, el agua que falta, el hambre en cuerpos huesudos, el dolor en mujeres adormiladas, la enfermedad en perros chinguiñosos; por el otro lado, un señor con sus botes de agua que acarrea viene rodando cuesta abajo con chipote y descalabrada hasta quedar mal herido al pie del cerro. (46-47)

En esta imagen se superponen dos elementos: la religión y la pobreza. El templo católico más grande de México está rodeado de miseria obscena, de tributos y de esperanza. Catolicismo y pobreza mantienen una relación sinérgica desde hace quinientos años, mientras que la riqueza es percibida como una utopía, pero también como una realidad:

[...] veíamos las enormes casas de los ricos de México, casas con enormes jardines, con cuatro o cinco autos, con servidumbre para todo, tienen las llaves de oro en todos

los baños. Enfrente están los policías para cuidar las casas; más bien a los propietarios de ellas, no sea que los vayan a secuestrar. (17)

Al respecto, ¿cuál es la postura del cinismo crítico frente a la división de clases sociales? El cinismo clásico está emparentado con conceptos como ascetismo, marginalidad y exclusión. Michel Foucault afirma que la pobreza del filósofo cínico es concreta. No se trata de una indiferencia a la fortuna ni de la aceptación de una situación dada. La pobreza cínica es una reivindicación de la pobreza misma al encontrar valores negativos en la riqueza, como la explotación del otro y la hipocresía moral, aspectos observables en *Violación en Polanco*. El performance de la pobreza cínica, afirma Foucault, es una operación que hace visible la pobreza, es decir, el cínico se muestra orgulloso de su pobreza y no solo la vive, sino que la representa, pues es símbolo de coraje, resistencia y tenacidad. La valorización de aspectos relacionados con la pobreza, tales como la suciedad, la fealdad y la miseria hirsuta, tiene su base en el cinismo antiguo. Estos aspectos contrastan con los valores de belleza y armonía aplicados al cuerpo humano, al gesto, a las actitudes, al gusto y al entorno. Esta inversión de valores por parte de los cínicos tuvo como objetivo la provocación escandalosa e introdujo otros valores éticos y estéticos en la filosofía (Foucault 2010, 271-272).

Por su parte, Brecht-Branham sostiene que “la severísima crítica de los cínicos ataca a los ricos, los zánganos de la sociedad. Protegidos por la constitución civil y sus instituciones, adquieren e incrementan su patrimonio explotando el trabajo ajeno” (2000, 437). El cinismo crítico arremete principalmente contra la injusticia y la hipocresía (el cinismo de arriba), y es propenso a proponer, según Brecht-Branham, ideales radicales y revolucionarios, que en *Violación en Polanco* podrían traducirse a la venganza y al crimen. En su estudio sobre la

pobreza en los barrios de la Ciudad de México, Oscar Lewis confirma lo anterior cuando sostiene que

La actitud crítica hacia algunos de los valores y de las instituciones de las clases dominantes, el odio a la policía, la desconfianza en el gobierno y en los que ocupan un puesto alto, así como un cinismo que se extiende hasta la Iglesia, dan a la cultura de la pobreza una cualidad contraria y un potencial que puede utilizarse en movimientos políticos dirigidos contra el orden social existente. (1963, 35)

En *Violación en Polanco*, los imaginarios de la clase baja y alta se recrean hasta convertirse en un melodrama de lugares comunes. Por un lado, la hipocresía del rico; por el otro, la sinceridad del pobre. Los sujetos de clase baja tienen como objetivo vengar las injusticias que los sujetos de clase alta cometen con alevosía e hipocresía. Después del asesinato de La Chuy, los medios de comunicación hablaron de un suicidio, por lo que el narrador cavila: "aquí los dineros hablan para contar historias que sean mentiras, ¿cómo te íbas a matar si nos tenías a nosotros tres?" (145). Del mismo modo, desde las primeras líneas de este relato se habla de la creencia y de la descreencia: "nos dijeron que habíamos ganado; nos dijeron que habíamos vencido, pero nos dejaron sin tierra, sin familia, con hambre" (8), lo que demuestra la incongruencia de los discursos que la voz narrativa cínica pretende desenmascarar.

La ciudad se convierte ante los ojos del narrador protagonista en lo que para De Certeau era la ciudad de Nueva York en *Andar en la ciudad*: "una variedad de texturas donde coinciden los extremos de la ambición y la degradación, las oposiciones brutales de razas y estilos, los contrastes entre los edificios creados ayer, ya transformados en botes de basura, y las irrupciones del día que cortan el espacio" (2008, 1). El recorrido, como vagabundeo diogenesiano, devela los rostros de la ciudad y de la pobreza, y descubre una megalópolis

laberíntica, saturada de violencia. Los tripulantes del delfín conocen el espacio, pues les pertenece. Se muestran yuxtaposiciones como la fábrica de Ford frente a la Basílica de Guadalupe (44) que funciona como ejemplo de industrias que se alimentaron de la destrucción de culturas (Kluber en Florescano 1978), por lo que es comprensible que la decodificación del espacio contribuya a alimentar el resentimiento y el cinismo crítico de los protagonistas de esta novela. Gracias a su contacto con la ciudad y con discursos provenientes del cine y la literatura<sup>37</sup>, los tres protagonistas de *Violación en Polanco* devienen en un “yo emancipado”<sup>38</sup> que habla a partir de su experiencia marginal, depositario de un temperamento autorreflexivo, melancólico e idealista.

La urbe es la cuna del cinismo clásico por todas las contradicciones que expone. Para el cínico, “la ciudadanía es un juego de personajes mezquinos, orgullosos, proclives a prerrogativas superficiales, cargados de vanidad y desdén, que en virtud de un complejo de superioridad, creen que se les considera mejores” (Onfray 2002, 192). Por ello, el cínico es conocido como “el negador de las leyes de la ciudad” y busca la destrucción simbólica del concepto de ciudad con la finalidad de crear un espacio para la convivencia basada en la concordia, la libertad y la autosuficiencia (López Cruces 2017, 549).

Sin embargo, la marginación y la violencia económica que las dinámicas urbanas cometen en contra de los estratos sociales más bajos obliga a los sujetos de *Violación en Polanco* a autoabyectarse y a apropiarse de dos espacios: la sala de cine y el autobús. Se trata de espacios liminales que, siguiendo a Turner, suspenden las habituales estructuras sociales,

---

<sup>37</sup> Ya que a lo largo del relato se hacen numerosas referencias a textos fílmicos que abordan el tema de las clases sociales y la violencia, así como a textos literarios relacionados con la Historia y la filosofía.

<sup>38</sup> La manera en la que Sloterdijk llama también al sujeto cínico (Sloterdijk 2003, 167).

culturales y psicológicas, y que propician un estado de anarquía y posibilidad en el que el sujeto pierde su identidad social al ser concebido estructuralmente como invisible (Turner 1973, 57). Los personajes se apropian de dichos espacios para revertir las relaciones de poder, del mismo modo que Armando Ramírez se apropia de la literatura como espacio liminal y campo de acción.

Concretamente, en el cine se activan conductas sexuales condenadas por la sociedad, tales como el onanismo, la prostitución, el voyerismo, la homosexualidad y el sexo ocasional como ritual clandestino. Los sujetos producen discursos y performances hipersexuales desde la visión masculina. Esta apreciación está dada, a su vez, por la iteración de los discursos masivos, presentes en los intertextos filmicos, en los que el sujeto femenino aparece como una figura pasiva, objeto de contemplación, de deseo y de uso sexual. El discurso sexual va construyéndose con la enunciación reiterada de la voluptuosidad de actrices de cine como Isela Vega, Sophia Loren, Marilyn Monroe, Gina Moret, Sarita Montiel, Fany Cano, Jane Fonda, entre otras. Además, se hace referencia a cintas cuyas temáticas tratan el tema de la promiscuidad y de la violencia sexual<sup>39</sup>. Los tabúes culturales relacionados con la sexualidad se rompen con urgencia e insistencia en la oscuridad y clandestinidad de este escenario. Lo marginal sucede en la oscuridad; la proyección de películas sólo es posible en la ausencia de luz, así como la agresión sexual lo es en medio de la noche, en el camión. Nohemy Solórzano-Thompson apunta: “Most of the action occurs under the auspices of darkness. The novel manipulates preconceived notions about the potential dangers present at night. Darkness is

---

<sup>39</sup> Por ejemplo, *La buscona* (Gómez Muriel, 1971), *El valle de las muñecas* (Robson, 1968), *La felicidad* (Varda, 1965), *La piel suave* (Truffaut, 1964), *Dos mujeres* (de Sica, 1960), *El último tango en París* (Bertolucci, 1972) y *Repulsión* (Polanski, 1965).

portrayed as a vulnerable time for the upper- and middle-classes. From the perspective of the lower-classes, night gives them freedom and the run of the city” (2008, 17).

En la oscuridad del cine se disuelven las jerarquías sociales y se establecen relaciones horizontales sin importar los géneros, las preferencias sexuales, la pertenencia étnica y, lo más importante, la clase social. Lo mismo conviven artistas, policías, prostitutas y la Madame Pompadur, de la cual "dicen que tiene harto dinero" (17). Todos caben en el carnaval que ahí se desata y sólo son excluidos aquellos que aspiran a la dominación económica. El dinero se convierte, eventualmente, en un obsequio, mas no en un objeto de cambio. El espacio invita a la distensión, al carnaval. Este carnaval es traducible al contexto mexicano bajo el término de “relajo” y es definido por Roger Bartra como

[...] ese gelatinoso aflojamiento de normas que permite una insubordinación limitada, que tolera un relajamiento dosificado de las reglas de comportamiento civil. El relajo es la forma en la que los pelados alternan con otros ejemplares de la sociedad, colocados a un nivel más alto que el suyo. (2005b, 183)

Mientras que para Salvador Reyes Nevares, el relajo

[...] no es, de ninguna manera, un motín. Ni siquiera un escándalo de proporciones alarmantes. Es una revolución, en tanto que implica un atentado contra la norma vigente. Pero es una revolución privada. Diseñada en tal forma que se reduzca a un mero divertimento, a una broma más o menos pesada. (en Bartra, *ibíd.*)



Los ensayistas mexicanos del siglo veinte, preocupados por trazar el esbozo de una identidad nacional, relacionaron el relajo con una figura social emblemática para el país: el pelado. El pelado no es otra cosa que el cínico mexicano<sup>40</sup>. Sus antecedentes se encuentran en el lépero capitalino, referido por los cronistas de los siglos dieciocho y diecinueve como el individuo de la plebe, "especialmente el villano, vil, malicioso, procaz, desvergonzado, atrevido, obsceno, patán, maleducado, insolente, grosero en acciones y palabras" (Francisco J Santamaría en Prieto 2002, 265). La figura del pelado emerge, como categoría social después de la Revolución Mexicana. Para Francisco Santamaría, la diferencia entre el lépero y el pelado es que el primero se relaciona con condición moral baja y el segundo con condición social humilde (1959, 817), sin embargo, en el catálogo de pelados mexicanos<sup>41</sup> puede observarse que también se conducen con códigos morales muchas veces distintos a los que privilegia la sociedad. Para Samuel Ramos, el pelado "lleva su alma al descubierto sin que nada esconda sus más íntimos resortes" (1993, 53), mientras que para Agustín Yáñez, el pelado "reacciona sin otra malicia que su voluntad libertaria. (...) Es el mexicano en estado de naturaleza" (en Bartra 2005b, 123-124). Por su parte, Bartra sostiene que se trata de un ser "desconfiado, realista, escéptico, pesimista, indisciplinado y desordenado" (2005b, 124). Así, es posible identificar el perfil del pelado con el del cínico crítico y afirmar que se trata de una categoría elaborada, sin duda, desde el clasismo de la sociedad mexicana.

---

<sup>40</sup> Concebido así por Emilio Uranga en *Análisis del ser mexicano* (1952).

<sup>41</sup> Los referentes más inmediatos puede hallarse en el cine mexicano del siglo veinte, desde Cantinflas hasta los pelados de las sexicomedias mexicanas.

Desde el *peladaje*<sup>42</sup>, los protagonistas de *Violación en Polanco* le otorgan una voz propia al relato. En él, performan el rol social con el que han sido descritos y estereotipados a lo largo de las crónicas y ensayos que, desde el siglo diecisiete, buscan dibujar el perfil del sujeto mexicano de estratos sociales bajos. Sin que exista preocupación por reivindicar la imagen de clase, en *Violación en Polanco* se hiperbolizan las características más abyectas que han hecho del sujeto popular mexicano un clisé: la hipersexualidad y la hiperviolencia.

En *Violación en Polanco*, Rodolfo, el narrador, es consciente de la cultura a la que pertenece, por ejemplo, cuando se refiere a los habitantes del norte de la capital, menciona: "ya para acá somos el México mágico, los hijos de Sánchez, el habladito de cantinflas, la virgencita de Guadalupe, los buenos boxeadores, los curanderos, los brujos, pero así como algo curioso, algo chistoso, y me caí que ni se imaginan que somos un chingo" (51). Aquí, Ramírez responde a los discursos elaborados desde los agentes e instituciones dominantes que han construido la imagen estereotipada del pobre, del pelado y de la clase popular. Por ejemplo, al mencionar la frase "pero así como algo curioso", está apelando a la crónica de Fray Bernardino de Sahagún que aparece como epígrafe de esta novela y que remite al sujeto mexicano visto como algo "curioso"<sup>43</sup> por el otro. Cuando menciona "los hijos de Sánchez", Ramírez hace referencia al texto del mismo nombre del antropólogo norteamericano Oscar Lewis. *Los hijos de Sánchez* (1963) fue un importante documento que recogió testimonios de la vida en los barrios de la Ciudad de México. Lewis determinó que la clase baja producía dinámicas culturales particulares relacionadas con su estatus económico, por lo que afirmó la

---

<sup>42</sup> Término utilizado por Carlos Monsiváis en *Los rituales del caos* (2001, 22) para referirse a un conjunto de pelados.

<sup>43</sup> Curioso es entendido aquí como algo que llama la atención por ser "llamativo, raro o poco conocido" (RAE, 2001. Consultado en <https://dle.rae.es/?id=Bjrf1Bx|Bjw5sXo> )

existencia de una “cultura de la pobreza”. Tanto Sahagún como Lewis son ejemplo de testimonios de la clase baja desde la voz y perspectiva de *los otros*, es decir, desde el cronista español y el antropólogo estadounidense. Sus textos, entre muchos otros, han servido para institucionalizar la pobreza como forma de cultura y construir mitos alrededor de ella. Ramírez irrumpe en el campo literario con el testimonio y la voz del sector tradicionalmente silenciado (Spivak 1985); los excluidos, los abyectos que no pueden hablar:

Nos revolviéron nuestros mitos, nuestras creencias, nunca supimos de nuestros territorios, y si queríamos Rey o Presidente. (...) Fuimos dominados y disfrutaron por nosotros (...) Nos instalamos a vivir a las afueras de la ciudad, después nos arrojaron del sur, ellos se quedaron con el mejor clima. Ahora nosotros ocupamos el centro. (Ramírez 1979, 8)

En este extracto, la enunciación del rechazo por medio de la afirmación "nos arrojaron" indica la abyección de un grupo social, que por sus características culturales ha sido expulsado de un espacio geográfico. La actual zona del centro histórico de la Ciudad de México fue, antes de la llegada de los exploradores españoles, la capital del imperio azteca. Posteriormente, esta metrópoli fue destruida para la construcción de la sede del gobierno virreinal de la Nueva España sobre las ruinas de Tenochtitlan. Durante ese periodo, que abarca del siglo dieciséis al siglo diecinueve, las suntuosas construcciones coloniales, en su mayoría administrativas, religiosas y habitacionales, fueron ocupadas principalmente por españoles, criollos y algunos mestizos pertenecientes a clases sociales elevadas. El resto de la población (indígenas, mestizos de estratos bajos y negros) fue confinada a los márgenes de la entonces pequeña zona administrativa (Cook and Borah 1998, 290-352). Más tarde, durante el siglo veinte y con la modernización del país, los límites de la ciudad se hicieron menos claros, muchas de las zonas

demográficas divididas en clases se diluyeron y las clases altas, que ocupaban el centro, migraron al sur, como se menciona en el prólogo de *Violación en Polanco*, en busca de espacios exclusivos donde vivir alejados del caos. Sin embargo, a lo largo de este periodo existieron algunos asentamientos de origen indígena que sobrevivieron a los cambios demográficos de la ciudad, entre ellos el barrio de Tepito, al cual pertenece el autor y del cual se presupone que emergen sus personajes.

Tepito es un barrio localizado en el corazón de la capital mexicana, fundado en la segunda mitad del siglo dieciséis con la finalidad de reasentar poblaciones indígenas necesarias para el trabajo. Después de la independencia del país, los antiguos barrios indígenas se transformaron en vecindades comunales que alojaron a nuevos mestizos de la Ciudad de México y sus alrededores (Aréchiga 2004, 276). Desde siempre, Tepito ha sido una de las zonas marginadas de la Ciudad de México debido al tipo de población que concentra (antes indígenas, ahora mestizos pobres), por las actividades fuera de la ley a las que supuestamente se dedican sus habitantes (venta de mercancía robada, piratería, armas y drogas), y por la violencia con la que defienden su territorio y sus pertenencias, en respuesta a los violentos intentos de desalojo y destrucción de sus comercios. Este barrio en resistencia, también conocido como “el barrio bravo de Tepito”, se reafirma cuando Ramírez escribe “[h]emos comenzado a cantar a fuerza de permanecer en la oscuridad, a fuerza de vivir entre los topos, o como la lava en los volcanes (...) Somos una cultura que habita el recinto que pretende ocupar otra cultura” (9).

En la novela, la idea de la marginalidad y de la abyección aparece multiplicada en la ciudad y en sus habitantes cuando el relato se acerca a su final y los protagonistas se acercan a

los límites de la capital. En esa progresión hacia los límites, las escenas se van haciendo más sádicas y dantescas: “estas calles están secas y polvosas (...) miremos cómo la gente coge en las calles, los policías están vomitando, por allá siguen matando gente” (135). Una de las estrategias utilizadas por Ramírez, relacionada con el discurso y la distinción de clases, es la apropiación de lo abyecto<sup>44</sup>. El uso y el gusto por lo abyecto obedecen a una afirmación de la diferencia que, en este caso, parece tener el objetivo cínico de provocar el disgusto o el asco en un lector implícito, en términos de Bourdieu, de “gusto puro”. Para Bourdieu, el disgusto sugiere “hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral (‘es como para vomitar’) para los otros gustos, los gustos de los otros” (1998, 54) y por lo mismo, genera una violencia en el espectador. Lo abyecto parte de la realidad que los protagonistas observan mientras recorren la ciudad. Aquí, la escritura de Ramírez es una refracción -una mimesis exacerbada, si se quiere- de la sustancialidad anímica y material de algunos fragmentos de la ciudad y de la sociedad.

Las manifestaciones de lo abyecto están dadas principalmente por elementos escatológicos, sexuales y apóstatas alejados de todo pudor. Un ejemplo de ello es la flatulencia. Abigail y Genovevo utilizan la flatulencia -nuevamente como un elemento abyecto de la cultura corporal y de las conductas públicas- como un símbolo de provocación repulsiva. Para Peter Sloterdijk, el pedo en situaciones sociales tiene un significado de carácter cínico:

---

<sup>44</sup> Kristeva señala que lo abyecto es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad (...) y que por lo tanto se convierte en un excluido, que se separa, que no reconoce las reglas del juego y que erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer (1988, 16).

Quien sea testigo de un pedo innegablemente produce una interpretación de ese sonido. La semántica del pedo es incluso un problema bastante complicado, demasiado descuidado por la lingüística y la teoría de la comunicación. La escala de significados va desde la vergüenza hasta el desprecio, desde intenciones humorísticas hasta la falta de respeto. (2003, 241)

Dentro de la novela, quienes se expresan por medio de la flatulencia son los personajes masculinos en la sala de cine. Con carácter festivo y humorístico, Abigail y Genovevo celebran la libertad efímera que permite el lugar en donde predomina la pérdida de respeto hacia lo sagrado. Genovevo ventosea el himno nacional renunciando con ello, al igual que los cínicos, a la lealtad ciudadana. Asimismo, el uso de algunas abyecciones profanas, como la blasfemia por medio de la sexualización del Viacrucis y del Padrenuestro (135-136), la desacralización del himno nacional interpretado por medio de una flatulencia (131), o la micción en la sala de cine son ataques iconoclastas fútiles que tienen como finalidad la desactivación efímera del control y la desacralización de lo alto, lo divino, lo culto.

De este modo, en *Violación en Polanco* se comprueba que los valores éticos y estéticos atribuidos a las clases sociales dividen a la sociedad, colocando al pobre en un lugar abyecto. Con *Violación en Polanco*, lo abyecto toma el lugar del centro y, contagiado de un impulso cínico, se coloca en los márgenes de los sistemas simbólicos de la cultura al subvertir los usos y el sentido de los símbolos a modo de acción política: el lenguaje, los espacios y las dinámicas de la violencia.

### 1.3.1 Cinismo y violencia

La segunda mitad del siglo veinte marcó la época de los desencantos sociales de distintos sectores de la población mexicana frente a proyectos supuestamente progresistas como la Independencia nacional de 1810, la Revolución Mexicana de 1910, la llegada de la modernidad hacia finales del siglo XIX y la afirmación de la Ciudad de México como espacio de concentración política, cultural y económica. Para Martín-Barbero, en la segunda mitad del siglo veinte se concretan las dos monstruosidades modernas: la miseria de la mayoría y el cinismo<sup>45</sup> de la minoría. Por ello, más que una ruptura, fue necesario el diálogo a través de distintos medios, entre ellos la violencia, para hacer converger discursos (1987, 148).

Entenderemos la violencia como un conflicto entre dos o más partes que presentan una o varias diferencias. Ahí, la violencia es un intento de resolución de dicho conflicto, haciendo uso de medios no consensuados, entre los que se puede encontrar o no el uso de la fuerza física. Lo anterior convierte a la violencia en un acto de imposición y legitimización del poder (Aróstegui 1994, 30). Ahora bien, *Violación en Polanco* es un relato sustancialmente violento. Se trata de una diatriba<sup>46</sup> que hace uso de un lenguaje particularmente escatológico y sexual en contra de las injusticias y desigualdades provocadas por los proyectos hegemónicos. La violencia sexual que se multiplica a lo largo del relato, es una metáfora de la violencia física y económica de los últimos quinientos años de Historia en México –percibida por la voz narrativa- y del marco de terrorismo político durante esa segunda mitad del siglo veinte no

---

<sup>45</sup> Cinismo moderno o cinismo resignado.

<sup>46</sup> La diatriba es un discurso cínico originalmente oral, aunque después se cultivó su forma escrita, de carácter “agresivo e inflamatorio que tenía como objetivo criticar todo tipo de defectos morales, sociales y políticos” (Castany Prado 2012, 31).

sólo en México sino en casi toda América latina. En la novela, Genovevo, uno de los protagonistas, refiere la muerte de su hermano en el contexto de las represiones estudiantiles de 1968 y 1971 por parte del gobierno mexicano: “tenía ocho balazos. A mí se me hace que fueron unos de esos pinches mamones que andan de guerrilleros. Traía muchas broncas, pues andaba metido con esos cabrones que te reclutan para darle en la madre a los estudiantes” (37). Este fragmento es representativo de un panorama en el que coexiste la violencia subversiva (los guerrilleros) y la violencia institucionalizada a manos del Estado para preservar un orden bajo la justificación del progreso.

A partir de un sentimiento de exclusión de dicho proyecto progresista, surge el conflicto de clases expuesto en *Violación en Polanco* que, en México, encuentra sus orígenes en el periodo de la colonización española. Para Frantz Fanon (1963), la superposición de una cultura sobre otra, la destrucción de vidas y de sistemas de relaciones sociales, la tensión provocada por la explotación y disciplina de los cuerpos y mentes de los individuos dominados, así como la creación de nuevas identidades, implica un proceso violento, tal y como sucedió en México entre los años 1519 y 1810 con la población autóctona, los esclavizados traídos de África y las nuevas generaciones de mestizos. Sartre subraya que los colonizados tienen memoria y recuerdos imborrables, así como la posibilidad de negar radicalmente el proceso de imposición:

Esas agresiones renovadas continuamente, lejos de llevarles a someterse, los ponen en una contradicción insoportable que el europeo pagará, tarde o temprano. Después de eso, aunque se les domestique, aunque se les enseñe la vergüenza, el dolor y el hambre, no se provocará en sus cuerpos sino una rabia volcánica cuya fuerza es igual a la de la



presión que se ejerce sobre ellos. (...) el odio es su único tesoro. (Sartre en Fanon 1963, 10)

De acuerdo con lo anterior comprendemos que el trauma de haber padecido la violencia, la injusticia, la pulsión de vida y la acumulación de afectos culturalmente negativos como el odio y el resentimiento que se expresan de manera reiterada por la voz del *nosotros* con la que inicia *Violación en Polanco* anima la violencia cometida por sus protagonistas.

Por otro lado, partiendo de la idea de que las comunidades políticas mantienen una relación de dominio, la violencia ejercida como revancha del sector dominado contra discursos y acciones dominantes, se inscribiría dentro del campo de la “violencia ilegítima”. Para Max Weber, las dinámicas sociopolíticas del Estado moderno se concentran en la lucha por el monopolio de la violencia física, la cual, en manos del poder, será legítima. “Lo específico de nuestro tiempo es que a todas las demás asociaciones e individuos sólo se les concede el derecho a la violencia física en la medida que el Estado lo permite. El Estado es considerado como la única fuente del ‘derecho’ a la violencia” (Weber 2001, 94). Además, afirma Lefebvre, el Estado se apropia de un espacio para ejercer su soberanía y su violencia latente o manifiesta movilizadora por dos objetivos: riquezas y territorios (2013, 318). Entonces, si la violencia legítima es un tipo de violencia normalizada, la violencia ilegítima tiene como finalidad no sólo apropiarse del derecho a la violencia sino ejercerla por medios y formas que transgreden los límites de la misma.

En *Violación en Polanco* se manifiesta un resentimiento hacia la violencia legítima y, por ende, hacia la injusticia. La narración del odio encuentra sus orígenes en la conquista y colonización de México por parte del imperio español, dos procesos legitimados moralmente

por motivos evangélicos que, además, dotaron de privilegios a la Iglesia católica. Esta ambiciosa maquinaria política y económica utilizó la lógica religiosa para la construcción de los fundamentos sociales del país. Bajo un sistema de dominación, las órdenes misioneras impusieron un nuevo sistema de valores morales basados en los principios humanistas eurocéntricos. Para la edificación de esos principios se destruyeron antiguos templos y documentos culturales, se prohibieron prácticas culturales ancestrales, se aplicaron violentos castigos correctivos y se recurrió a la explotación física. Todo esto produjo la desarticulación y el reordenamiento de las bases materiales, sociales y psíquicas de la población de la Nueva España, tal y como refiere Armando Ramírez en el texto que introduce la novela.

La percepción de sí mismo y el lugar que se ocupa en la Historia crea acciones políticas de resistencia para frenar el proceso de depreciación de la identidad del individuo y despersonalización frente a los modelos hegemónicos. Sin embargo, la resistencia contenida a lo largo de casi quinientos años explota por medio de la venganza y la destrucción que obedece a la pulsión de vivir. Aquí cabe preguntarse, ¿es la violencia una característica del cinismo crítico? Gracias a las anécdotas recogidas por Diógenes Laercio, es posible afirmar que, en su génesis, el cinismo es un pensamiento-acción no violento. En ocasiones se encuentran pasajes en que el cínico expresa su descontento con cierta agresividad, pero de manera inocua, como aquel en que Diógenes convoca al público a reunirse en la plaza pública y, después, propina golpes con su bastón mientras profiere: "¡Pedí hombres, no inmundicia!" (Onfray 2002, 54). Sin embargo, desde entonces han pasado más de dos mil años y las dinámicas políticas, sociales e, incluso, contestatarias, son distintas.

Para poder justificar la violencia como una manifestación cínica es pertinente considerar el instinto de autoconservación que impulsa al cinismo desde sus orígenes. Asimismo, conviene tener en cuenta su dimensión política y moral, es decir, en el seno de leyes y castigos. Foucault sostiene que las revoluciones civiles del siglo diecinueve y extendidas a lo largo del siglo veinte no son meros actos políticos, sino formas de vida contagiadas por un espíritu cínico que "asegura el testimonio por la vida propia, rompe las convenciones, los hábitos, los valores de la sociedad, manifiesta directamente -por su forma visible, por su práctica constante y su existencia inmediata- la posibilidad concreta y el valor evidente de otra vida, otra vida que es la verdadera vida" (2010, 197). Pero, ¿cuál es la verdadera vida? En un estado de anomia la verdadera vida respondería al principio cínico de sinceridad consigo mismo y con los demás. En *Violación en Polanco*, la verdadera vida -la vida ideal, porque el cínico no es un nihilista sino un idealista melancólico- es la restitución del mundo prehispánico.

La resistencia –en este caso del sujeto o la clase subordinada-, animada por la memoria, alimenta las pulsiones de vida (autoconservación) y muerte. Como si se tratara de las guerras floridas, los tres protagonistas del relato salen a “cazar” la víctima del sacrificio que redimirá quinientos años de oscuridad. Paralelo a los rituales aztecas, el asesinato de la mujer de Polanco es un rito para perpetuar la vida que le dará sentido a la justicia y a la existencia, a pesar de ir en contra de los valores sociales.

Genovevo es designado el tlatoani que conduce el autobús que serpentea como Quetzalcóatl en medio de la urbe moderna hasta llegar al canal del desagüe en los márgenes de la ciudad. Por el mapeo que realiza el narrador de la novela, es posible deducir que la mujer de

Polanco es llevada al Tajo de Nochistongo. La elección de este lugar para realizar el sacrificio no es casual. Retomando la idea de la ciudad palimpséstica de Huyssen (2003), el canal de desagüe es una cicatriz urbana, o mejor dicho, una herida abierta desde la sádica y oscura construcción de la Ciudad de México. En *México a través de los siglos*, Vicente Riva Palacio sostiene que durante el virreinato, una de las causas de la despoblación del Valle de México se atribuye a la obra del desagüe:

[...] obligábase a los pueblos a contribuir con su trabajo, y llegaban a Huehuetoca, unas veces en masa y por turno los vecinos de pueblos cercanos; las enfermedades diezaban aquellos infelices; otros morían arrebatados por las crecientes, o despedazados contra los muros del canal, porque acostumbraban ponerlos a trabajar suspendidos con cuerdas y cables de los bordes, y la violencia de las aguas que llegaban repentinamente los azotaba y los estrellaba. La obra del desagüe causaba terror a los indios, sobre todo en los pueblos del norte y del oeste de la ciudad, y algunos de ellos, a costa de grandes sacrificios, enviaron procuradores a España para conseguir del monarca como recompensa de antiguos y distinguidos servicios una cédula real que los exceptuase de aquel servicio. (1894, 667)

En un acto de venganza, la mujer de Polanco es llevada a este punto "para que viera las aguas negras, cómo corre la suciedad, cómo el agua cristalina se vuelve agua negra" (121). Al respecto, Rebecca Biron afirma que

By choosing the *canal de las aguas negras* (canal of waste water) in which to murder their victim, they take ultimate revenge on the social, economic, and historical forces they believe have marginalized them. In a poetic, frenzied, torture scene whose horrific details far exceed realistic parameters, they mutilate this representative of such forces and toss her body into the horrid ooze of oil, mud, and waste water. (2004, 78)

La ciudad pasa de ser, desde un punto de vista geográfico e histórico, un proyecto de modernización a un corredor de inmundicias. Ahí, en los márgenes, se encuentra lo abyecto (entendido como lo excluido) de la modernidad, de la ciudad, del sujeto: la clase baja con su suciedad, su negritud y sus olores nauseabundos. Ahí, en los márgenes desplazando al centro, culmina el ritual de sacrificio y venganza.

La venganza como forma de violencia ocupa un lugar central en la novela, pero ¿es la venganza una característica del cinismo crítico? Para Foucault, la venganza surge como una forma de violencia legítima. Este autor encuentra el origen del espíritu de la venganza en los castigos que, en el Régimen Antiguo, el rey imponía a los gobernados que afrentaban su autoridad. La venganza del soberano (posteriormente convertida en ley) reanimaba la violencia y desafiaba a la sociedad a responder de la misma manera: "Acostumbrado a ver correr la sangre, el pueblo aprende pronto que no puede vengarse sino con sangre" (Foucault, 2009b, 85). Posteriormente, con el surgimiento de las repúblicas democráticas, las modalidades de justicia y castigo (venganza) ya no son públicas sino privadas.

Para Aristóteles (2005, 142), la venganza es lo opuesto a la mansedumbre, pero es también un testimonio de las pasiones humanas frente a los cimientos derruidos de la identidad. En el contexto de la colonización, Fanon (1963, 75) propone que la negación sistemática del individuo al privar al otro de todo atributo de humanidad y de la posibilidad de vivir en sociedad de manera armónica, empuja a los pueblos dominados y a los individuos a plantearse la pregunta ¿quién soy en realidad? Se da por lo tanto una patología mental permanente y copiosa, es decir, un trauma provocado por la asistencia a un verdadero apocalipsis del ser y de la cultura que, pese a su agonía, resiste, tal y como leemos al final del

prólogo de la novela: “Somos una Cultura que habita el recinto que pretende ocupar otra cultura” (9).

En *Violación en Polanco*, la violencia está animada por el odio: "Abigail la vio con odio, con un inmenso odio" (80), "el odio me entraba por los ojos, quería verla descuartizada" (101); "ya quiero terminar con esto, los años se me han revuelto, estos días y los pasados se me han juntado" (102); "sólo sentía una rabia cabrona contra el viejo y por la Chuy y por Lo y por Abigail y por el genovevo y por mí mismo, porque por qué uno nos había quitado a la chuy, nada más porque tenía dinero" (104). El odio originado en el conflicto de clases desata una violencia “ilegítima” en contra de agentes, instituciones y modelos axiológicos que han ejercido una violencia “legítima” basados en discursos que determinan y legitiman el valor de los individuos según su estatus social, su origen étnico, su aspecto físico y su habitus. Al respecto, Carol Clark afirma: "The rape, beating and murder by disembowelment are a communal retribution for years of deceit, humiliation, debasing poverty and invisible citizenship suffered by the indigenous in Mexico" (2001, 61).

El camión empodera a los tres protagonistas de la novela quienes recorren la ciudad de la misma manera que Dante y Virgilio recorren el infierno, como un paseo turístico destinado a mostrar su lado abyecto: el que choca con la modernidad, el que desenmascara sus promesas incumplidas<sup>47</sup>. Como si el autobús fuera un cuchillo azteca de obsidiana, o la varilla de metal que dará muerte a la mujer de Polanco al final del relato, el delfín penetra violentamente la ciudad, la desgarrar. La violación sexual ocurre a la par del trayecto. Los agresores participan

---

<sup>47</sup> Curiosamente, la anécdota de tres bandidos recorriendo la ciudad a bordo de un vehículo para atracar a sujetos de la clase alta, fue contada en una de las primeras película de la historia del cine mexicano, titulada *El automóvil gris* (1919), basada en hechos reales.

carnalmente de la ciudad y de la mujer. El delfín se desplaza de oeste a este y de norte a sur, sorteando las olas de pobreza que arroja (abyecta) la ciudad y por entre las cuales el autobús se dispara como se dispara el odio y el lenguaje: “el volante se me derrite, mueve los limpiadores como alas de avispa, los olores nauseabundos son lanzados en ondas, vómitos rieguen las calles, culebrea el camión, deja que los semáforos lloren, no es posible detenerse...” (138). Además, la intencionalidad de violencia y venganza se nutre de los discursos cinematográficos de cintas como *Escupiré sobre sus tumbas* (Gast, 1959), *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967), *Los inadaptados* (Huston, 1961), *Perros de paja* (Peckinpah, 1971), *Point Blank* (Boorman, 1967), *La horripilante bestia humana* (Cardona, 1969) y *La montaña del diablo* (Bueno, 1975), entre otras, en las que los conflictos étnicos, económicos y sexuales se resuelven por medio del crimen. La transgresión de normas y leyes sociales dan lugar al delito y el delito es un acto cínico que recuerda a Diógenes falsificando la moneda<sup>48</sup>.

Frente al perjuicio del trauma no hay perdón, olvido ni reconciliación. Los agravios cometidos buscan reparación a través del castigo, en este caso, el castigo del cuerpo, pues la venganza conlleva satisfacción ante el sufrimiento del otro y la dimensión del odio hace necesaria la materialización del sufrimiento. En *Violación en Polanco*, la venganza toma la forma del suplicio del cuerpo. La violencia simbólica, económica y estructural que denuncia la voz narrativa de la novela, es atacada por medio de la violencia sexual que se materializa en el cuerpo femenino. El cuerpo de la mujer de Polanco es, para los personajes de la novela, representativo de una cultura dominante y excluyente. Sin embargo, resulta contradictorio que

---

<sup>48</sup> Una de las anécdotas más emblemáticas de Diógenes de Sinope es la siguiente: Hijo de un banquero, Diógenes aparentemente tuvo que abandonar la ciudad de Sinope cuando su padre fue acusado de falsificar monedas, empresa en que lo habría ayudado (Onfray 2002, 141).

un cuerpo representativo de un individuo también dominado y excluido (el de la mujer) pague los abusos cometidos contra La Chuy y contra todas las “chingadas”.

En su ensayo sobre autores incómodos, Claudia Cavallín afirma que, en la novela de Ramírez, la ciudad de México está encarnada en la mujer del político y es violada repetidamente, pues es reflejo de la sexualidad femenina y merece ser castigada por sus excesos, que rayan en la promiscuidad: “en ella todo está a la venta, es una prostituta y una desalmada” (2008, 12). Sin embargo, la alegoría de la mujer de Polanco no encarna únicamente la sexualidad femenina, sino principalmente el cúmulo de injusticias provocadas en el seno de la imposición de una cultura, así como la cultura hegemónica misma. La mujer de Polanco simboliza la abundancia y la opulencia citadina que no es accesible para todos; ese objeto de deseo es un espejismo asequible únicamente por medio del dinero. Pero a falta de dinero, la figura alegórica de la mujer de Polanco se consigue por medio de la fuerza. Y es precisamente a través de la fuerza y de la violencia que el sector marginado obtiene efímera y visiblemente el poder simbólico a través de la apropiación del capital simbólico que representa el cuerpo de la mujer de Polanco.

La elección de la víctima, es decir, de la mujer de Polanco, podría obedecer no sólo a la venganza como estructura de reciprocidad (mujer por mujer), sino a una dinámica de violencia contra las mujeres como relación comunicativa entre dos sectores masculinos pertenecientes a clases económicas confrontadas. En la agresión sexual contra la mujer de Polanco hay una reproducción o imitación de las dinámicas de dominación que ejerce la clase alta sobre la clase baja, es decir, sobre el subordinado. La mujer de Polanco es representante de la clase alta, a la cual se desea destruir, pero también es un símbolo de inferioridad en el sistema de relaciones



de género. El crimen sexual “de ninguna manera carece de motivación, ya la violación, la tortura, la mutilación y finalmente el exterminio, nos hablan del asesinato sexual como una asesinato sexualmente político, como un terrorismo fálico funcional contra las mujeres” (Caputi en Amorós 2008, 264).

En *La dominación masculina* (2000), Bourdieu sostiene que el principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer está basado en un sistema arbitrario y asimétrico de relaciones dominado por el principio masculino. Este universo confiere un rol de sujetos y objetos, así como de agentes e instrumentos, a los hombres y mujeres, respectivamente, en el que la mujer se convierte en un “*instrumento simbólico* de política masculina” (Bourdieu 2000, 59-60). En el caso de *Violación en Polanco*, la mujer instrumento-fetiché es el animal sagrado que se sacrifica para reivindicar el honor entre los dos sectores económicos en disputa.

Partiendo del hecho de que los protagonistas de este relato pertenecen al género masculino, es preciso señalar que culturalmente “uno de los signos constitutivos de la masculinidad es, sin duda, la violencia, la fuerza, el control, el dominio, la agresividad y la agresión. Todos esos parámetros se han configurado como exigencias de la virilidad” (Alsina en Carabí 2000, 85). Por su parte, Bourdieu afirma que la virilidad no sólo simboliza el principio social del honor y de la conservación, sino que es indisociable a las demostraciones de fuerza física y sexual, “una actitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (en la venganza sobre todo)” (2000, 24 y 68), y así, como afirma Celia Amorós, “el asesinato sexual es la expresión última de la sexualidad como forma de poder” (2008, 264).

En un sistema de lucha por el poder, la virilidad es un ideal que requeriría ser alcanzado con el arrojo del cínico, pues el honor es la afirmación o restauración de las claves del yo o, en este caso, del nosotros. De este modo, la agresión sexual se convierte en un símbolo de dominación y de apropiación no sólo de la mujer-objeto del otro, sino de la clase, ya que “poseer sexualmente es dominar, en el sentido de someter a su poder (...). Las manifestaciones (legítimas o ilegítimas) de la virilidad se sitúan en la lógica de la proeza, la hazaña, que glorifica, que enaltece” (Bourdieu 2000, 33). La misoginia no está presente en los orígenes del cinismo<sup>49</sup>, pero es posible que las dinámicas actuales que ejercen presiones de género en ambas direcciones, incluso sobre las masculinidades (el honor), exijan al cínico contemporáneo a actuar por medio del crimen sexual. El carácter cínico del crimen sexual se refleja en la reivindicación del poder del sujeto marginado por medio del desconocimiento de toda regla social y la consciencia del impacto de su acción sobre los escrúpulos de la sociedad. Además, el asesinato como acto cínico es un atentado contra todas las leyes: la ley de la vida misma; las leyes divinas que sacralizan el cuerpo; las leyes de un sistema económico que deposita en el cuerpo una utilidad productiva, y en la que se atenta contra el cuerpo femenino como propiedad privada del sector masculino.

La “muerte-suplicio” a la que es sometida la víctima del relato es definida por Foucault como “el arte de retener la vida en el dolor subdividiéndola en mil muertes y obteniendo con ella, antes de que cese la vida, la más exquisita de las agonías. El suplicio descansa sobre todo en un arte cuantitativo del sufrimiento” (2009b, 43). La mujer de Polanco es agredida repetidamente a lo largo de todo el relato, de la ciudad y de la Historia, la cual ha enseñado

---

<sup>49</sup> En las anécdotas del cinismo antiguo se encuentran relatos de Diógenes cuestionando la ausencia de la mujer en la vida política, y a Hiparquía llevando una vida sexual pública y alejada de las normas sociales.

que ejercer el mal es ejercer el poder. Por ello, poseer el cuerpo es detentar el poder ultrajado. En el cuerpo está la fenomenología del dolor y en el ritual de la prolongación de la vida que se manifiesta a gritos en medio del sufrimiento, está el triunfo de la justicia: “no la estrangules Geno déjala que sufra, que grite, (...) dancemos, dancemos en gritos de dolor” (151). Además, como ocurre en otros relatos contados desde la voz de la maldad, por ejemplo, en “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini, la pasividad de la víctima, el mutismo y la débil resistencia convierten al cuerpo de la mujer en el espacio ideal en el que el agresor experimenta el poder sin límites.

La mujer es asesinada con una varilla de metal. A priori podría pensarse en esta herramienta como un instrumento fálico. Sin embargo, también puede ser interpretada como el instrumento de inscripción sobre el cuerpo, lo que Derridá llama el “estilo”, un objeto puntiagudo, que puede ser desde una pluma hasta un puñal, con el que se puede “atacar cruelmente lo que la filosofía encubre bajo el nombre de materia o matriz, para dejarla marcada con un sello o una forma” (Derridá 1981, 20). Al cuerpo torturado se le exigen signos de dolor y el suplicio, aún después de la muerte, aparece reflejado en el cuerpo destruido. Así, ese suplicio post-mortem es “no sólo el límite ideal sino real del castigo” (Foucault 2009b, 61), y con la muerte-destrucción se extermina efímera y simbólicamente el poder que ejerce violencia y destrucción.

En el desenlace de la novela, la vida queda restituida por medio del sacrificio. El leguaje se escapa por cada uno de los orificios del cuerpo hasta extinguirse. Sale el sol, caen las máscaras y se exhibe la verdad: “Este es mi cuerpo desnudo, este es tu cuerpo desnudo, estos son nuestros cuerpos desnudos, estos son nuestros lodos desnudos, este es nuestro canal

desnudo, este es nuestro miedo desnudo" (146). En *Violación en Polanco*, el cinismo no es una mera exposición escandalosa de elementos abyectos del lenguaje ni de la cultura. Se trata de un ejercicio serio, tan serio como puede llegar a ser el cinismo crítico, de apostar por lo abyecto, de reconocerlo y de demostrar que es posible cifrar un discurso potente con los residuos desvalorizados de una cultura.

## Capítulo 2: Guillermo Fadanelli

### 2.1 Introducción

La obra narrativa de Guillermo Fadanelli es tanto extensa como diversa, ya que comprende el cuento, la novela, el ensayo filosófico y columnas de opinión sobre cultura y política nacional e internacional. Su escritura habla de una experiencia que se mueve entre el desencanto y la melancolía debido a las contradicciones que surgen de habitar un mundo construido sobre discursos universales que no siempre satisfacen al individuo. Esa melancolía en la que se funda el carácter cínico de la escritura de Fadanelli revela desconfianza y rechazo hacia lo que el autor denomina el “hombre común”. El hombre común sería el cínico moderno, un individuo de masas que, según Peter Sloterdijk, asume la hipocresía de su contexto y actúa como cómplice de la mentira (2003, 40). Su contraparte sería el cínico fadanelliano, quien cuestiona el conocimiento, las instituciones y los valores consagrados por la cultura y la sociedad neoliberal. A partir de esta postura, Fadanelli construye relatos por medio de un pensamiento y una escritura vagabundos (es decir, no lineales) en los que predominan la inversión de valores morales y la destrucción de algunas de las estructuras más profundas de la cultura mexicana y occidental.

Fadanelli aparece en la escena literaria mexicana en la década de los noventa. Debido a su rechazo de lo institucional y al carácter irreverente de sus primeros textos, publicados en revistas culturales independientes como *La pus moderna*, *A sangre fría*, *El gallito inglés*,

*Replicante*, y en el suplemento *Sábado*<sup>50</sup> del periódico “Unomásuno”, Fadanelli fue considerado un escritor *underground*<sup>51</sup>. Asimismo, ha sido el fundador de su propia editorial (MoHo) que publica a autores que comparten su visión literaria. Con el paso del tiempo, Fadanelli ha logrado destacarse dentro del mercado cultural, ya que su obra ha sido publicada por diversas editoriales nacionales e internacionales, y traducida a varios idiomas.

En este trabajo me concentraré principalmente en cuatro cuentos del autor que serán confrontados con su trabajo ensayístico, ya que las cuestiones filosóficas que ahí son abordadas permiten hacer una lectura más profunda de su narrativa de ficción. Los cuentos que he seleccionado no han suscitado el interés de la crítica o de la academia debido, posiblemente, a su simplicidad literaria y a su temática, que roza los márgenes de diversos tabúes sociales. Sin embargo, aquí pretendo alumbrarlos con la lámpara de Diógenes<sup>52</sup> para exponer los mecanismos ficcionales que el autor emplea para la construcción de un universo discursivo original. Por su carácter representativo, los cuentos que servirán para demostrar el temperamento cínico de este escritor pertenecen a los libros *El día que la vea la voy a matar* (1992) y *Compraré un rifle* (2004).

*El día que la vea la voy a matar* es una colección de 32 cuentos dividida en dos partes. La primera está compuesta por 23 relatos breves de tono absurdo e irónico, contados casi siempre en primera persona por la voz narrativa de un personaje llamado Guillermo. En todos los relatos hay, por regla general, un tono cínico en el que los personajes protagónicos luchan

---

<sup>50</sup> Suplemento creado y dirigido por Huberto Batis.

<sup>51</sup> Guillermo Samperio se refiere a él como “*l’enfant terrible del underground mexicano*” (2002, 6).

<sup>52</sup> Diógenes es conocido y representado, sobre todo en las artes plásticas, como “el sabio de la lámpara” debido a la anécdota que relata que este filósofo caminaba acompañado de una lámpara buscando “hombres de verdad”, sin encontrarlos nunca.

de maneras absurdas y grotescas en contra de convenciones reales o simbólicas, ya sea transgrediendo sus reglas o destruyéndolas. En la mayoría de los cuentos encontramos personajes que se baten en contra de un muro o del asfalto; vagabundos que agreden a mujeres ancianas y niñas; el suicidio como espectáculo de masas; y un narrador que pervierte el realismo mágico y que saca a relucir las trampas de la ficción literaria por medio de una constante exposición de la mentira. La segunda parte de este libro comprende relatos breves en los que se describe con énfasis la decadencia de la ciudad de México en un tono menos cínico. Para el propósito de este proyecto de investigación utilizaré como ejemplo de cinismo dos cuentos de la primera parte: “Mi mamá me mima” y “Las hijas de Pedro”. En estos relatos, el protagonista queda al cuidado de familiares, madre e hijas, de amigos. En el primer cuento, la figura materna en la que se concentran simbólicamente las normas sociales es atacada de manera insolente por el protagonista, quien está, como hemos dicho, a su cuidado. En el segundo, las figuras femeninas infantiles están construidas bajo la forma de la irracionalidad y del impulso sexual, aspectos idóneos para que el cínico protagonico de rienda suelta a sus deseos más inmediatos. Los personajes protagonicos de este primer libro de cuentos poseen un perfil cínico que critica los efectos de un proyecto hegemónico moderno sobre la ciudad y la masa de individuos a la que llama *gente común*. El carácter lúdico, impulsivo, irreverente y violento de estas primeras voces fadanellianas contrastan con los relatos del libro *Compraré un rifle*, donde el perfil cínico se torna oscuro y reflexivo, como si la escritura de Fadanelli hubiese dado un salto de la adolescencia a la madurez y hubiera alcanzado la seriedad y madurez que la literatura exige. *Compraré un rifle* está marcado por el carácter melancólico de cínicos lúcidos pero fracasados que se ven socialmente incapacitados para actuar, exponiendo la contradicción entre el pensamiento y las normas sociales como obstáculo para la voluntad.

Persiste una visión sombría de la ciudad y un tratamiento casi puramente sexual o de rechazo hacia los personajes femeninos. De esta segunda colección, compuesta por 19 relatos, analizaré concretamente “Interroguen a Samantha” y “Carmela”. En el primero, Adolfo, el protagonista de carácter cínico, enfrenta una vida marcada por las ataduras sociales: empleo, autoridades, instituciones, paternidad, vida doméstica y estética personal. El argumento del relato gira en torno al cuestionamiento de los discursos sexuales reproducidos por las instituciones, concretamente cuando es citado para responder por la conducta inmoral de su hija de once años. En “Carmela”, un grupo de vecinos es alertado ante la sospecha de que el tabú del incesto se está cometiendo en la comunidad. Aquí, la voz narrativa cínica relata los hechos desde la distancia, para después tomar un rol activo y secreto en el acto interdicto.

Los ensayos del autor que servirán como respaldo teórico son *Elogio de la vagancia* (2008), *Insolencia. Literatura y mundo* (2012), *El idealista y el perro* (2013), y *Meditaciones desde el subsuelo* (2017). Para Fadanelli no existe una diferencia clara entre la novela y el ensayo filosófico, por lo que también se hará referencia a algunos conceptos planteados en la novela *Lodo* (2008), en la que el narrador protagonista afirma que la novela y la filosofía “son la misma cosa aunque en el caso del ensayo los actores son las ideas. (...) En una novela los personajes opinan, dan lecciones de moral, argumentan para defender sus pasiones y a partir de sus actos describen líneas argumentales: la misma estrategia seguida para realizar un ensayo” (Fadanelli 2008, 37-38).

Determinar la tradición literaria en la que se inscribe la obra de Guillermo Fadanelli es complejo. Con su renuncia a complacer fórmulas narrativas y horizontes morales apuesta por no ser epígono de ninguna corriente o movimiento. Guillermo Samperio y Rodrigo Fresán han



determinado que en la escritura de Fadanelli se encuentran resonancias de John Fante y Charles Bukowski, representantes del realismo sucio norteamericano<sup>53</sup> (Samperio 2004; Fresán 2015). Mientras que Diana Palaversich, Gerardo Cruz-Grunerth y Sergio Gutiérrez Negrón lo ubican en la categoría del realismo sucio mexicano. En su libro *De Macondo a McOndo* (2005), Diana Palaversich dedica un capítulo al realismo sucio mexicano y analiza la narrativa de Rogelio Villarreal y Guillermo Fadanelli. Sin embargo, la autora no deja claras las características de este estilo en el contexto mexicano y únicamente se concentra en la descripción del carácter sexual y misógino de la narrativa fadanelliana. Si bien es cierto que la escritura de Fadanelli está influenciada por el realismo sucio norteamericano, esta etiqueta es insuficiente para describir la obra del escritor mexicano. Entre los rasgos notables que comparten la narrativa de Fadanelli y el estilo sucio estadounidense se encuentran: la sobriedad de la escritura, el carácter autorreflexivo, la conducta radical de personajes que habitan un contexto urbano, y la exacerbación de situaciones escabrosas. Sin embargo, no se encuentran de manera recurrente otros aspectos característicos que, según Santiago Roncagliolo, forman parte del realismo sucio latinoamericano (heredero del norteamericano). Por ejemplo: la descripción de la vida nocturna, la prostitución, la violencia callejera, la homosexualidad reprimida o compulsiva, el lenguaje de la calle y el abuso de sustancias tóxicas (en Montoya Juárez 2008, 77). Por ello, no considero que Guillermo Fadanelli inaugure o sea representante de un realismo sucio mexicano pues su escritura se nutre de

---

<sup>53</sup> El realismo sucio norteamericano surge, según la tesis de Tomas Dobozy (2000), de la necesidad de mostrar un realismo más apegado al contexto social que contrastaba con los discursos políticos saturados de contradicciones e hipocresías y que garantizaban la libertad y la democracia en el contexto de la Guerra Fría. Este estilo literario se vale de recursos éticos y estéticos relacionados con lo abyecto de la sociedad, por ejemplo, predominan los personajes marginales como los indigentes y los alcohólicos, así como la sobreexposición de la sexualidad desprejuiciada y un lenguaje procaz que se distancia del carácter culto de la literatura.

distintas voces y tradiciones para construir la propia. Además, las características del realismo sucio norteamericano son precisas e identificables y se originan en un contexto político específico. En el caso de México, las obras y autores que, particularmente a partir de los años setenta<sup>54</sup> comparten algunas de esas propiedades, son escrituras muy disímiles entre sí. El realismo sucio mexicano es, entonces, una categoría inexistente pues no se observa un conjunto de obras cuyos rasgos sean homogéneos y que permitan proponer un movimiento semejante al norteamericano.

Guillermo Fadanelli y Naief Yehya manifestaron los principios de su escritura en 1989, en sus primeras publicaciones en la revista *La pus moderna*. Ahí, Yehya y Fadanelli afirman que es tarea de los nuevos escritores pervertir la tradición literaria y colocar lo marginal en el centro<sup>55</sup> (en Cruz-Grunerth 2014, 87). Sin embargo, para Cruz-Grunerth, Fadanelli no sólo emplea temas o personajes marginales, sino que su estilo literario fue marginalizado por el propio Fadanelli al llamar “literatura basura”<sup>56</sup> a su producción escrita en la década de los noventa. Este referente indica la postura en la que el propio autor se sitúa a sí mismo dentro del mercado cultural. Siguiendo a Cruz-Grunerth, este membrete se ajusta a lo que Deleuze y Guattari llaman “literatura menor”<sup>57</sup>. La literatura menor, “doesn’t come from a minor

---

<sup>54</sup> A partir del movimiento de La Onda, comienzan a aparecer en la literatura ciertos elementos, como los personajes marginales insertos en la urbe, la miseria, el desencanto, el cuestionamiento y corrupción de valores sociales, el crimen, la violencia, el abuso de sustancias tóxicas, la hipersexualidad, entre otros.

<sup>55</sup> Recordemos que esta es también la propuesta de Huberto Batis en *Estética de lo obscuro*. Huberto Batis, Guillermo Fadanelli y Naief Yehya colaboraron en el suplemento *Sábado* en la década de los ochenta; Batis como editor, mientras que Fadanelli y Yehya como escritores.

<sup>56</sup> Al describir su propia literatura como “basura”, se hace manifiesta la admiración de Guillermo Fadanelli por el cineasta norteamericano John Waters, conocido por su cine “trash”, quien privilegia el mal gusto sobre las composiciones artísticas de la alta cultura. En el número 4 de la revista *Moho* se puede leer un texto de Fadanelli dedicado a Waters, así como una alusión directa en su cuento “El secreto de los flamings” disponible en la antología de cuentos *La lujuria perpetua* (2004).

<sup>57</sup> En *Kafka, por una literatura menor* (1975).

language; it is rather that which a minority constructs within a major language” (en Cruz-Grunerth *ibid.*, 89). Esta definición sitúa a la “literatura basura” de Fadanelli en una posición cínica de confrontación con el canon literario en relación con sus valores, temas, desarrollo e, incluso, con el lenguaje institucional.

El calificativo “basura” alude a lo abyecto, es decir, a lo marginado y a lo repulsivo, pero también anuncia la satirización del ejercicio literario, al convertir la escritura de ficción en un producto masivo y desechable, *ad hoc* con la época. Fadanelli describe con precisión su "literatura basura" de la siguiente manera:

Se nombraba basura porque de ese modo hacía énfasis en su afán de distinguirse de las otras formas que producía la llamada *alta cultura*. (...) El nombrar basura a nuestra producción literaria era también una forma de aislamiento; se tenía la certeza de que sólo marcando extremadamente la diferencia, sería posible hacernos de un espacio original y alternativo a esa cultura que —como dije antes— gustaba tanto de perpetuarse en la tradición y en el cuidado de las formas. (en Durán Ruiz, 2007, 271)

Fadanelli propone una literatura con un estilo difícil de clasificar. Salvador Tamayo la define como “ácida, sucia y sórdida” (en Soler Gallo 2013, 455), con elementos discursivos que resultan ajenos a aquellos planteados por la narrativa canónica. Sus primeros relatos carecen de la solemnidad que para Fadanelli suponía la literatura mexicana de la década de los noventa. Sus personajes protagónicos se perfilan como cínicos que encuentran a su primer adversario en el hombre común, es decir, en aquellos personajes que recrean la hipocresía moral urbana. En los primeros tres libros de relatos pertenecientes al periodo "literatura basura", titulados *El día que la vea la voy a matar* (1992), *Terlenka* (1995) y *Barracuda* (1997), Fadanelli presenta un conjunto de textos breves, lúdicos, autoderrisorios y

autoficcionales cuyos argumentos revelan las obsesiones del autor: su repudio por el hombre común y el impulso de la anaideia.

Casi al final de la década de los noventa, Fadanelli suprime el membrete "literatura basura"<sup>58</sup> que acompañaba a su producción y presenta una evolución en la calidad de su narrativa, rasgo que se observa tanto en su producción filosófica y novelística, como en los libros de cuentos *Más alemán que Hitler* (2001) y *Compraré un rifle* (2003). Aunque sus (pre)ocupaciones literarias siguen siendo las mismas, la refinación de su postura crítica se traduce en una escritura menos paródica y de un carácter reflexivo más profundo e incisivo. Sus obsesiones se concentran en las contradicciones morales, ya no sólo del hombre común, sino de sí mismo, y en la imposibilidad de una conducta idealmente cínica. Además, se hace notoria la influencia de escritores del terreno filosófico, como Peter Sloterdijk, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Emil Cioran, Jean François Lyotard, Albert Camus, Henry Miller y Diógenes de Sinope. Acerca de este último afirma que “sus palabras no se prestan para una crítica detallada porque no han sido vertidas en libros, lo que no impide que su imagen sea impulso para la imaginación y la rebeldía” (2012, 105).

---

<sup>58</sup> Fadanelli se aparta de este concepto pues considera que “la basura continúa siendo desecho que si se acumula estorba, pudre, propicia enfermedades, mata los sentidos” (Fadanelli 2012, 158). Además, afirma que desea dejar atrás el tiempo en el que definía su producción literaria en función de la cultura literaria mexicana al perder el interés en criticarla y en participar en cualquier clase de movimiento encaminado a transformarla (en Durán Ruíz 2007).

## 2.2 Escritura y cinismo: La sátira del melodrama y la estética de la vagancia

En su escritura ensayística, Guillermo Fadanelli reflexiona sobre la función de la literatura, puesta en práctica en su obra de ficción. En *Meditaciones desde el subsuelo*, afirma que

La literatura contribuye a la ampliación de la capacidad de imaginación moral, porque nos hace más sensibles en la medida en que profundiza nuestra comprensión acerca de las diferencias entre las personas y la diversidad de sus necesidades. (...) Un libro no solamente es ficción, crónica, ensayo, etcétera, sino lenguaje, raíz y divulgación de vida. Es el universo que se expande para ser comprendido. (2017, 34)

Así, con la invención de relatos sobre la libertad y la creación de personajes guiados por sus impulsos, el autor ejerce la escritura como un acto de rebeldía<sup>59</sup>, entendida ésta como “la oposición y el rechazo a la autoridad” (Kristeva 1999, 12). Para Fadanelli, durante el siglo veinte las obras de ficción se convirtieron en “simples ejercicios técnicos, o agotadores experimentos de renovación formal” que le añadieron al acto de narrar la responsabilidad de ser arte, y de hacer de la literatura el tema central de la literatura (2006, 115). Esta afirmación, sin embargo, parece contradictoria pues, al revisar la obra del autor, encontramos que reincide en sus propios caminos de renovación (por ejemplo, la técnica de la escritura vagabunda y su insistencia en la discusión sobre los mismos cuestionamientos morales). A pesar de su apuesta por la libertad cínica de pensamiento y creación, la repetición de un modelo podría agotar su propuesta narrativa. Otra contradicción sería también el tema de la literatura, que ocupa un lugar central en las reflexiones ensayísticas y novelísticas del autor, quien manifiesta así cierta obsesión por la creación de formas más legítimas y menos artificiales de narrar. Finalmente,

---

<sup>59</sup> El propio autor afirma que la escritura es para él un acto de rebeldía (Fadanelli 2017, 14)

MoHo, su casa editorial, publica textos con parámetros bien definidos: expresiones *artísticas* de carácter multidisciplinario en las que predomina la parodia, la ironía, el realismo y la miscelánea urbana<sup>60</sup>. Con ello, Fadanelli confirma que el ejercicio narrativo se sitúa dentro de la categoría del arte, y que sus publicaciones poseen valores estéticos específicos que cubren una demanda del mercado cultural.

El carácter cínico de Fadanelli resulta más evidente en su faceta como cuentista. Este género le permite hacer uso de la brevedad, la precisión y la incisión, estrategias utilizadas por los cínicos con el objetivo de conservar y hacer efectivo el mensaje. Además, considerando que el universo discursivo de Fadanelli tiene como finalidad hacer una severa revisión de las brechas y contradicciones morales, el cuento le ofrece la posibilidad de poner a prueba el sistema de valores. Para Lauro Zavala, el cuento mexicano de los siglos veinte y veintiuno se distingue, en general, por conservar una estructura clásica<sup>61</sup> y por la utilización de recursos dramáticos, paródicos e irónicos para la exploración de problemáticas sociales, políticas y literarias que exponen enfrentamientos entre lo cotidiano y lo fantástico, lo normativo y lo marginal, lo alto y lo bajo, e incluso entre lo serio y lo humorístico. Teniendo sus bases en el cuento tradicional, en el cuento mexicano “el bien” siempre triunfa sobre “el mal” (1997, 216; 2004, 59).

En el contexto de la narrativa mexicana, hablar de la confrontación de valores invita a pensar en la fórmula narrativa nacional: el melodrama. Para Álvaro Fernández Reyes, el melodrama es una “tradición que tiene como plataforma la expresión de la trama romántica,

---

<sup>60</sup> <http://editorialmoho.blogspot.com/>

<sup>61</sup> Es decir, el tiempo y el espacio se presentan condensados y de manera lineal, y la trama se focaliza sobre una acción específica, personajes cotidianos y un final epifánico (Zavala 2004, 58).

donde se manipulan los acontecimientos para motivar el sentimentalismo entre el público, haciendo uso ingenioso del tema del amor y del odio, ligados a los valores morales judeocristianos del bien y del mal” (2007, 19). Jesús Martín-Barbero se refiere al melodrama como un chantaje ideológico y explica la estructura de este tipo de relato, en el que existen cuatro personajes principales: 1) el *traidor*, perseguidor o agresor que es la personificación del mal y del vicio. Su función dramática es acorralar y hacer sufrir a la víctima; 2) la *víctima* es la encarnación de la inocencia y la virtud, por lo que suele ser una mujer<sup>62</sup>; 3) el *justiciero* o protector que salva a la víctima y castiga al traidor. Tiene como función mostrar la verdad; 4) finalmente, el *bobo*, un personaje que representa la vertiente cómica, la distensión emocional y lo plebeyo a través de lo grotesco y la ironía (1987, 128-131). La importancia de esta fórmula narrativa recae en la insistencia con la que fue puesta en circulación a través del cine de la Época de Oro<sup>63</sup>, las radionovelas, las telenovelas, las fotonovelas y la historieta femenina a lo largo del siglo veinte. Como una tragedia griega moderna, el género del melodrama hizo que el espectador mexicano experimentara una suerte de identificación, adoctrinamiento moral y catarsis por medio de la polarización maniquea de los personajes (Monsiváis 1978, 115).

Fadanelli sostiene que, si bien le interesa la literatura que se encuentra ligada a la vida cotidiana, en sus relatos existe una “ausencia de redención de los personajes” (Fadanelli en

---

<sup>62</sup> El personaje central del melodrama suele ser la mujer ya que, como afirma Jean-Marie Thomasseau, culturalmente la mujer sufre de una manera más identificable (1989, 41-42). La mujer ha sido tradicionalmente asociada con la debilidad y el sufrimiento. En el melodrama su figura provoca empatía en el público, que se inclina a protegerla.

<sup>63</sup> La Época de Oro del cine mexicano, desarrollada entre 1936 y 1957, fue un próspero periodo de producción filmica, muy influenciada por la industria hollywoodense que marcó la temática y el estilo. Destacan en las obras de este momento las obras melodramáticas y los individuos y conflictos acentuados. El cine fue concebido como un producto de entretenimiento cuyo objetivo era la identificación del público con los personajes a través de la representación de conflictos populares. Asimismo, este cine contribuyó a la colonización del imaginario social mexicano al introducir una modernidad sin modernización que privilegiaba valores mestizos y norteamericanos (Silva Escobar 2011, 23).

Vivero Marín 2003, 44). Este autor satiriza la fórmula narrativa del melodrama suprimiendo casi siempre la figura del *justiciero* y otorgándole un valor positivo y central al *traidor*, quien además goza de las características del *bobo*. Las *víctimas*, representantes de las normas sociales y de la tradición, son frecuentemente personajes femeninos, al igual que en el melodrama clásico, y sufren los ataques del anti-héroe protagónico. El tratamiento que reciben las víctimas oscila frecuentemente entre lo violento, lo inmoral y lo absurdo, lo que le da al relato la dosis de humor que confirma su carácter satírico<sup>64</sup>. Debido a la ausencia de justiciero, las víctimas de los relatos fadanellianos nunca son reivindicadas. Este acto de *desautomatización*<sup>65</sup> moral le produce al lector, habituado a la estructura melodramática, la sensación de enfrentarse a un relato inconcluso que rompe con las expectativas de su horizonte moral, como se observa, por ejemplo, en los relatos “Interroguen a Samantha” y “Carmela”, donde aquellos que trasgreden las normas sociales relacionadas con lo sexual no reciben un castigo.

Los relatos contados por las voces narrativas fadanellianas son una suerte de confesión de actos inmorales que le es referida a un lector implícito. La confesión es “la forma más importante que tenemos para decir la verdad” (Sloterdijk 2003, 446). Para María Zambrano, la confesión literaria es un acto de purificación, “es la salida de sí, la huida. Y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que es” (1995, 37). Sin embargo, en Fadanelli la confesión del cínico tiene una finalidad distinta, pues se trata de una autoafirmación de sí mismo. El cínico no teme

---

<sup>64</sup> Dos de las características esenciales de la sátira, según Frye (en Noguero 1995, 26), son el ingenio basado en un sentido de lo grotesco y la finalidad de atacar.

<sup>65</sup> La *desautomatización* o *desfamiliarización* es un término propuesto por Viktor Shklovski (1959, 226) y se trata de un proceso mediante el cual el escritor manipula el lenguaje —o en este caso la estructura del texto— para romper los hábitos fijados de escritura y lectura.



confesar sus actos pues no duda de su moral, no teme y no siente vergüenza. La confesión del cínico es un acto de vanidad y, por lo tanto, de autoderrisión. Castany Prado define la autoderrisión como una “técnica retórica que consiste en la confesión o exhibición, por parte de un hablante, de sucesos o aspectos ridículos asociados a su persona, con el objetivo de atenuar su pretendida superioridad en tanto que crítico o satírico y propiciar, así, la identificación o conexión con sus interlocutores” (2015, 371-372). En este acto autoderrisorio, los personajes fadanellianos no demuestran sentirse avergonzados ni abandonados por colocarse fuera del orden. A partir de los tres elementos básicos de la comunicación podemos afirmar que existe un emisor (un narrador cínico con una postura ideológica y moral bien definida) que emite un mensaje (un discurso confesional con una gran fuerza perlocutiva) y que interpela a un receptor (un lector implícito). Este tipo de lector está definido tanto por la voz narrativa como por el texto. La estrategia utilizada por Fadanelli es la de frustrar el *horizonte de expectativas*<sup>66</sup> éticas, estéticas y literarias de un lector (siempre implícito) perteneciente a otro sistema de valores, apegado a las normas, y a otra tradición literaria (la melodramática, por ejemplo). Con la destrucción de ese horizonte de lectura, el autor busca generar, de manera deliberada, un efecto que será fundamental para completar el sentido cínico del texto. Por un lado, el lector recibe una confesión que lo hace sentir incómodo, por ejemplo, el ataque a la anciana en “Mi mamá me mima”, el acto sexual con las niñas en “Las hijas de Pedro” y “Carmela” o la impunidad en la conducta de Samantha en “Interroguen a Samantha”. Incluso, lo hará sentir potencialmente cómplice y culpable al no poder denunciar la situación o ayudar a las víctimas. A pesar de que es consciente de que se trata de una

---

<sup>66</sup> Este término fue propuesto por Hans-Robert Jauss para hablar de un «sistema de referencias objetivamente formulable» que modula la disposición del lector frente a la obra (Sánchez Vázquez, 11).

situación ficticia, sentirá que su horizonte narrativo se vio burlado pues el final catártico y liberador del melodrama es reemplazado por un final inquietante y desestabilizador. Esta estrategia narrativa es comparable a la estrategia performática utilizada por Diógenes en la plaza pública, en donde realizaba acciones contrarias a las establecidas por las normas sociales frente a un público acostumbrado a escuchar de manera pasiva los discursos platónicos. Ahí, demostraba por medio de actos las contradicciones o el componente absurdo de los discursos filosóficos que posteriormente se convertían en discursos universales.

Fadanelli se vale de la sátira para ridiculizar no sólo normas morales sino también aspectos formales de la literatura, como los géneros y las fórmulas narrativas. La creación de géneros híbridos es una característica de la producción cínica que puede ser rastreada dentro de la tradición literaria cínica. En la obra de Fadanelli, un cuento puede transfigurarse en un ensayo por medio de la combinación de estilos, dando como resultado un texto híbrido donde confluyen géneros casi antagónicos. Lo híbrido se entiende como la fusión de lo distinto y lo opuesto a lo puro. Lo puro, en el contexto del lenguaje, es definido por la Real Academia como lo “correcto, exacto, ajustado a las leyes gramaticales y al mejor uso, exento de voces y construcciones extrañas o viciosas”<sup>67</sup>. Por lo tanto, la transgresión de las normas literarias para construir un texto híbrido podría ser considerada un acto cínico de desobediencia en la escritura, de libertad de manipulación de las normas literarias, renunciando a la idea de que un texto debe mantener una estructura rígida.

---

<sup>67</sup> Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=UisSmCT>

En “El secreto de los flamíngos” (contenido en la antología *La lujuria perpetua*, 2004), un texto que comienza como cuento, el narrador protagonista se dirige a explorar distintas discotecas de la Ciudad de México. Al llegar a un antro gay, el relato se ve interrumpido por las cavilaciones de la voz narrativa quien comienza a hacer una analogía entre los géneros literarios y los géneros sexuales, dejando de lado la trama inicial y convirtiendo el texto en un ensayo. Al igual que los cínicos, cuestionando la arbitrariedad y el dogmatismo de las convenciones, el narrador de “El secreto de los flamíngos” reflexiona sobre la inestabilidad de los géneros sexuales (aunque la reflexión puede ser transferida al campo de los géneros literarios) y los límites que definen su performatividad, sosteniendo que la transgresión de género es "una romántica cruzada contra la ortodoxia en el terreno sexual" (33). El paso de un género sexual a otro es explicado como algo orgánico<sup>68</sup>, al igual que, con respecto a los géneros literarios, Fadanelli realiza una transición de manera natural, llevándonos de unas ideas a otras a través del lenguaje.

El paso de un género a otro alude a una escritura vagabunda. La *vagancia* es un concepto desarrollado por Guillermo Fadanelli en *Elogio de la vagancia* (2008) y es una noción que ha tomado de la escuela del pensamiento cínico. Diógenes de Sinope, el solitario sin ataduras, instaaura la figura del filósofo errante frente a la del sabio hierático y fatuo (Onfray 2002, 69) para convertirse en un ser extra-vagante. Fadanelli propone dos acepciones para el término de *vagancia*. Por un lado, encuentra que *vagare* denota un movimiento errante, un andar sin determinación u orden. Por el otro, *vacare* implica desocupación y ocio. Entonces, a partir de ambos, Fadanelli plantea que el pensamiento vagabundo es un medio de

---

<sup>68</sup> De hecho, la etimología de «híbrido» procede del latín «ibrida» («sangres mezcladas») (Ramos-Izquierdo, en Ezquerro 2005, 61).

conocimiento que invalida el pensamiento lineal y tecnocrático. La vagancia es la ruta para la adquisición de la experiencia epistemológica; es lo que el individuo va encontrando a su paso, con lo que va tropezando, lo que lo va distrayendo. Se trata de un error anárquico que “no se empeña en ser autoridad de nada; en todo caso se conforma con imaginarse un mundo acorde a sus propios pasos” (Fadanelli 2008, 15). Fadanelli pone en práctica la estética de la vagancia, visible tanto a nivel genérico como argumental, a través de un pensamiento errante, lleno de digresiones, situado en los márgenes y que renuncia a la necesidad de orientación, pues no tiene un objetivo claro. Su condición vacante, como sinónimo de libre, le otorga autonomía y capacidad de satisfacer necesidades inmediatas.

Para Fadanelli, la literatura que requiere de una técnica de escritura amenaza la libertad de pensamiento del individuo. En la novela *Lodo*, el narrador sostiene que la “escritura técnica”, es decir, aquella que sigue un orden y un propósito, es un asesino del estilo “encarnado en el obrero que, sin acento ni pasiones personales, se dedica a apilar ladrillo sobre ladrillo, a recoger basura y a barrer los inconvenientes de las avenidas literarias. El asesino correcto cuya función se encuentra tan bien definida en esta frase: matar la originalidad” (2008, 77). La similitud entre la escritura y la vagancia consiste, según este autor, en “no llevar a cabo una tarea seria ni buscar ser el primero en nada, un respiro, considerarse libres para andar por allí sin demasiadas ataduras de por medio y responder ‘nada’ cuando se le pregunte qué andaban buscando” (ibíd., 21). Por ello, no es raro encontrar en los cuentos de Fadanelli una escritura que deja ver el flujo del pensamiento y en la que los exabruptos interrumpen la linealidad del discurso. Por ejemplo, en “Interroguen a Samantha”, la narración de las acciones se contamina de digresiones basadas en contemplaciones y obsesiones extranarrativas:

¿Por qué tomó la decisión de limpiar las ventanas? ¿Por qué una mañana se está dispuesto a realizar tal labor sin saber exactamente cuál es la causa? En todo caso ir a la peluquería para cortarse el cabello parecía un asunto bastante más urgente. Unos minutos después del mediodía el timbre del teléfono distrajo a Adolfo de sus cavilaciones. Era una llamada de la directora del plantel donde estudiaba Samantha. La mujer exigía la inmediata presencia de Adolfo en las instalaciones escolares, pues su hija había cometido un acto cuya gravedad no permitía ser tratado a la ligera. Adolfo se puso una camisa blanca, desodorante y un poco de aerosol en el cabello. Estaba harto de su cabellera desordenada. Seguramente no pasarían muchos días antes de que las tijeras dejaran bien solucionado el asunto. ¿Cómo pudo haberse imaginado el nuevo director del periódico que un hombre como Adolfo podría estar interesado en sus romances? (Fadanelli 2004, 20)

La narración vagabunda provoca que las cavilaciones salten de una obsesión a otra, que se acumulen e incrementen el fastidio de Adolfo. En términos narrativos, el relato principal pasa a un nivel secundario mientras es superado momentáneamente por otros relatos aparentemente sin conexión. Las digresiones podrían ser prescindibles para el desarrollo de la narración, e incluso podrían resultar molestas. Sin embargo, cuestionan la importancia del núcleo del relato (la conducta sexual de Samantha), permitiendo que emerja un discurso autorreflexivo (el perfil cínico de Adolfo) que desvía la atención hacia otro polo en tensión de la narración y que cuestiona la jerarquía de los relatos implicados. Como hemos mencionado anteriormente, el relato digresivo es contado a manera de flujo de consciencia que por momentos fragmenta el discurso, rasgo que Tabarovski señala como propio de una literatura de resistencia que cuestiona la idea de paradigma literario por medio de la descomposición del relato lineal (en Oliver 2006, 64). Por su parte, Ross Chambers subraya el componente subversivo de lo antinarrativo de la digresión, ya que ésta “persigue ir en contra de la necesidad ciega de avance lineal o progresivo de la historia, para imponer un *controlled disorder*, (...) sin que

altere por completo la trama de la historia” (en Oliver 2018, 10). Sin embargo, cabe señalar que este recurso ya ha sido ampliamente utilizado por la literatura mexicana desde mediados del siglo veinte y es observable en todos los ejercicios de renovación artística característicos de una época influenciada por las (neo)vanguardias y el pensamiento posmoderno. De este modo, se puede afirmar que si bien Fadanelli no está innovando en el terreno del estilo narrativo, éste está novedosamente justificado en la filosofía cínica que respalda su obra.

### **2.3 Construcción del perfil cínico: El cínico melancólico**

Para Gutiérrez-Negrón, la propuesta de la estética de la vagancia de Fadanelli emerge como respuesta al momento neoliberal por el que México atraviesa desde la década de los noventa. La condición globalizada del país ha provocado lo que Fadanelli denomina una “administración pública del conocimiento” en la que el campo cultural mexicano, liderado por los medios de comunicación masivos, mercantiliza la moral, cosifica a la persona, y controla y propaga un saber enciclopédico como acumulación de información que no tiene otro objetivo que cubrir la ausencia de pensamiento reflexivo (en Gutiérrez-Negrón 2014, 459). Por ello, la propuesta de Fadanelli es el pensamiento y la escritura vagabunda, así como el sujeto errático que “se resiste a habitar un mundo explicado” (Fadanelli 2017, 96). La desconfianza en el saber universal le exige buscar la verdad en el pensamiento y en la filosofía como ejercicio reflexivo, mientras que el enfrentamiento con determinismos establecidos lo obliga a vagar, pues vagar es movimiento y el movimiento genera la posibilidad de conocer. En varios de sus relatos del volumen *El día que la vea la voy a matar*, la vagancia por la ciudad está presente

como característica de sus personajes protagónicos. Por ejemplo, "En la tierra como en el cielo" leemos:

Estaba harto de la ciudad, de vagar por sus calles, de toda la gente que se alimentaba de humo y mierda. Por desgracia me era imposible hacer algo al respecto. Todas las veces que intenté escaparme fracasé. Caminaba durante días enteros tratando de encontrar algo distinto al cemento y a los batracios humanos; sin embargo, todo era en vano. (69)

Y en "Las hijas de Pedro":

Berenice y Andrea. Así se llamaban las hijas de Pedro. Lo había conocido hacía más de veinte años cuando vivíamos dentro del mismo edificio. Crecimos y nos fuimos pudriendo juntos, luego, yo me dediqué exclusivamente a vagar y él invirtió su tiempo en el comercio: vender y comprar plástico (...) Él continuaba viviendo en el mismo edificio de nuestra infancia, yo en cambio tenía un departamento en el otro lado de la ciudad. (85)

En estos cuentos, ambos personajes ha elegido la vagancia como una manera de distanciarse del destino usual y predeterminado para el hombre común. Del fragmento anterior extraemos la información de que Pedro y el narrador crecieron bajo los mismos constructos sociales (el mismo edificio) y de que, posteriormente, el protagonista se inclinó por el cinismo (la vagancia), mientras que Pedro siguió una vida cotidiana dentro del contexto neoliberal (dedicarse al intercambio de plástico), por lo que ambos se encuentran en dos posiciones ideológicas antagónicas (ambos viven en puntos opuestos de la ciudad).

Caminar la ciudad construye el pensamiento cínico de sus personajes protagónicos, pero también su interacción con el hombre común. Esto recuerda la anécdota de Diógenes

buscando con una lámpara un hombre honesto en la ciudad (Onfray 2002, 54). Para Fadanelli, la modernidad neoliberal ha generado una masa de hombres comunes caracterizados por su gula económica, sus ánimos de conquista, su renuncia a pensar por sí mismos e incluso su desprecio por las artes (2012, 51). Según el escritor, “las personas comunes, lamento decirlo, son aquellas a quienes la literatura no les resulta en absoluto importante. Pueden vivir sin ella e incluso prefieren mantenerse lejos de su influjo para no contaminarse con rarezas o erudiciones que no sirven –según ellas creen- sino para hacerlas más desgraciadas o para complicarles la vida” (ibíd., 12). Se trata de sujetos absortos en las dinámicas de la vida cotidiana, la cual es definida por este autor como

[...] esa exasperante e indiscreta suma de días terrenales que se torna todavía más agobiante cuando debe vivirse, como es propio de las grandes ciudades, junto a tantas personas desconocidas. ¿Quiénes son esos otros seres que transitan por la calle y que simulan cumplir leyes o normas en las que están de acuerdo? ¿En realidad se han puesto de acuerdo o es que sólo tienen miedo de incumplir la ley por temor a recibir un castigo? ¿Son personas comprometidas con la buena convivencia o un ejército de hipócritas que necesitan del castigo para comprometerse amablemente? Es probable que esa convivencia sea sólo una puesta en escena motivada por el temor a ser expulsados de la comunidad, sometidos a juicio o señalados como indeseables: en las raíces de toda comunidad habita el miedo. (ibíd., 42)

El cínico, según Onfray, desprecia al hombre enfermo que no sabe vivir en libertad, que no conoce las delicias de la autonomía, la autosuficiencia y el pleno gobierno de sí mismo (2002, 85). En casi todos sus cuentos, los personajes cínicos que Fadanelli presenta se ven obligados a convivir con los hombres comunes, a sufrirlos y, como deber cínico, a confrontarlos. Cuando se ven en la obligación de interactuar con los hombres comunes e integrarse a las dinámicas de



la vida cotidiana, se expresa la urgencia de la autoabyección. Por ejemplo, en “Las hijas de Pedro”, donde Pedro es la representación del hombre común, leemos:

Entré desconfiado. ¿Cómo era posible que después de tantos años sin vernos se mostrara tan amigable? Su amabilidad me desagradó. No había terminado de entrar cuando ya tenía serias intenciones de largarme. (...) Me hablaba de su vida, su familia y su trabajo como cualquier hombre insignificante. Yo me encontraba bastante mal en aquel lugar esperando algún momento oportuno para despedirme. (1992: 86)

Al igual que Diógenes, quien fue desterrado de Sinope junto a su padre por haber alterado una moneda (Onfray 2002, 141) y, con ello, haber marcado su posición al margen de la legalidad, los cínicos fadanellianos apuestan por la autoabyección social. A través de sus ensayos, Fadanelli propone que, ante la desesperación y el desasosiego que causan la impresión de caminar en círculos cuando se cree avanzar, y ante la intuición de que las utopías sociales han quedado rezagadas o superadas el exilio se hace necesario huir (2012, 52). Los cínicos fadanellianos siempre abandonan o, al menos, tienen la intención de hacerlo para inventar un relato sobre la libertad.

En el cinismo, el autoexilio ofrece la posibilidad de observar la realidad desde la distancia a través de un pensamiento crítico. Sin embargo, en ocasiones, en los relatos de Fadanelli la distancia parecería deformar –o quizás aclarar- la percepción de la realidad. A menudo, los paisajes urbanos y los hombres comunes son referidos de manera grotesca por las voces narrativas. Por ejemplo, en "Suicidio en las calles de Tacuba" de *El día que la vea la voy a matar* leemos:

Un paisaje obscuro: Eso era lo que formaba precisamente aquel conjunto de rostros deformados. Vendedores anómalos, burócratas, estudiantes, perros arrastrando la lengua hasta el piso, enfermeras con cicatrices en los brazos, ejecutivos, porquería humana, desperdicios, desechos. Una sociedad como esta sólo podría haberse gestado en la mente de un enfermo. (45)

Y en "Catalina", de la misma colección de cuentos, se dice:

Salir a la calle me infundía terror, afuera habría de encontrarme con toda esa inmundicia: obreros, automovilistas, policías, todos trabajando, esforzándose para joderse unos a otros. Mujeres embarazadas, mujeres con portafolios, jóvenes bobaliconas con los ovarios podridos desde los quince años, ancianas mitológicas; toda una fauna despreciable. (80)

Estas escenas apocalípticas muestran, desde la mirada del narrador, los estragos de los discursos modernizadores y neoliberales puestos en práctica. En el rol pasivo de testigos, estos protagonistas esperan, tal y como afirma el narrador de "Maldito sietemesino", que "la sociedad terminara de pasar frente a mí" (1992, 19), como anticipando el derrumbe de un proyecto infructuoso. El observador observa pero no es observado por la masa abstraída por sus obligaciones y su desgracia. En "Carmela", cuento incluido en *Comparé un rifle*, la voz narrativa habita una vecindad que, por sus características arquitectónicas, reproduce un modelo de micro-sociedad panóptica en el que son visibles las dinámicas sociales a pequeña escala. En este relato, el protagonista narra desde dos puntos clave del espacio: desde la puerta de entrada y salida de la vivienda, y desde el barandal que funciona como perímetro del tercer piso de la vecindad, es decir, narra desde los márgenes. De este modo, existe una similitud entre las estrategias de contemplación de los narradores de Fadanelli y los cínicos griegos,

concretamente con Diógenes, cuya posición marginal le permitía ser testigo del ocaso de la ciudad, sus instituciones y sus actores sociales.

Fadanelli afirma que la figura de Diógenes de Sinope se ha convertido en un mito transhistórico debido a su rechazo hacia la escritura, lo que ha permitido que el sabio de la lámpara sea reinterpretado y representado de distintas maneras, y que se construya un arquetipo en el que se puede verter la creatividad y la desobediencia (2012, 104). Así, Fadanelli utiliza el espacio y el ejercicio literario para inventar sujetos que presentan similitudes con el filósofo perro. Algunos personajes centrales de su primer libro de cuentos, *El día que la vea la voy a matar*, son vagabundos urbanos que se ocupan de satisfacer las necesidades corporales más inmediatas: sexo y alimento, sin pasar por los trámites a los que está obligado el hombre común, es decir, el matrimonio y el trabajo, respectivamente. Para el cínico, ambas instituciones son formas de esclavitud y de control social innecesarias. Antístenes<sup>69</sup>, afirma Onfray, repudiaba el trabajo porque éste se corresponde con la civilización y representa un exceso de sumisión al orden social (2002, 175). Esta actitud se manifiesta en varios personajes protagónicos de los cuentos de Fadanelli, quienes no están dispuestos a formar parte de la circulación de la riqueza ni de la lógica mercantil con la que funciona la sociedad. Por ejemplo, el narrador protagonista de “Mi mamá me mima” relata: “Yo había acudido al supermercado con el fin de robar algo de comida, pues no tenía un solo centavo y estaba hambriento” (1992, 33). En palabras de Sloterdijk, el cinismo es una negación de la “superestructura”, entendida como

---

<sup>69</sup> Maestro de Diógenes.

[...] aquello que la civilización ofrece en tentaciones y seducciones confortables para atraer a los hombres al servicio de sus fines: ideales, ideas del deber, promesas de liberación, esperanzas de inmortalidad, metas de ambición, posiciones de poder, carrera, artes, riqueza. Desde un punto de vista cínico, todo esto son compensaciones para algo que un Diógenes no se deja arrebatar: libertad, conciencia, alegría de vivir. La fascinación de la forma de vida cínica es su asombrosa, incluso casi increíble, serenidad. Quien se ha sometido al «principio realidad» ve desconcertado y enfadado al mismo tiempo, pero también fascinado, el ajetreo de aquellos que, tal como parece, han emprendido el camino más corto hacia la propia vida y evitan el largo rodeo de la cultura hacia la satisfacción de las necesidades, al igual que Diógenes, quien acostumbraba decir que era divino no necesitar nada y que tener que necesitar sólo un poco para semejarse a Dios. (2003, 262)

Los cínicos de la primera etapa narrativa de Fadanelli<sup>70</sup> presentan un carácter más carnavalesco: comen, beben, fornican y son, esencialmente, corporales y pulsionales. Se trata de una conducta, por así decirlo, menos civilizada y más natural; mas animal, como el perro. Las acciones de los cínicos de esos primeros libros de cuentos se asemejan a la psicología del cínico clásico, un ludita que lleva a cabo actos provocativos y que obtiene satisfacción a través de acciones que podemos identificar como: 1) la liberación de la culpa y del pudor; 2) la diversión que le provoca la ira de los demás; 3) el goce de su exhibicionismo; 4) el distanciamiento; 5) el placer narcisista que conlleva la creatividad e ingenio de sus acciones improvisadas; 6) la diversión que provocan los chistes; 7) y porque el cínico puede dar rienda suelta a sus tendencias infantiles contra la madre o contra las cicatrices del complejo de Edipo (Sloterdijk 2003, 582). Este tipo de figura social, que en la Antigüedad se conocía como quínico, es un ser extravagante, solitario, moralista, provocador y testarudo. Sloterdijk lo

---

<sup>70</sup> Aquí ubico *El día que la vea la voy a matar* (1992), *Terlenka* (1995) y *Barracuda* (1997).

describe como “un espíritu burlón que produce distanciamiento como un mordaz y malicioso individualista que pretende no necesitar de nadie ni ser querido por nadie, ya que, ante su mirada grosera y desenmascaradora, nadie sale indemne” (2003, 37). Todas las características de este perfil cínico pueden ser observadas claramente en el relato “Mi mamá me mima”, incluido en *El día que la vea la voy a matar*.

Por otro lado, en los cuentos de *Compraré un rifle*, los personajes protagónicos están contruidos en un tono más oscuro, circunspecto y melancólico. Sloterdijk advierte que la melancolía forma parte de un perfil cínico contemporáneo. Según este autor alemán, se identifica al cínico del siglo XX con un individuo de masas que ha dejado de ser un marginado y que ha perdido su mordacidad individual:

El hombre de la clara «mirada malvada» se ha sumergido en la masa; sólo el anonimato es el gran espacio de la discordancia cínica. El cínico moderno es un integrado antisocial que rivaliza. (...)Psicológicamente se puede comprender al cínico de la actualidad como un caso límite del melancólico, un melancólico que mantiene bajo control sus síntomas depresivos y, hasta cierto punto, sigue siendo laboralmente capaz. (...)Una cierta amargura elegante matiza su actuación. (ibíd., 39-40)

Para Sigmund Freud, la melancolía es un proceso que acontece cuando el “yo” ha perdido algo (1993, 246). En el seno de la modernidad, el cínico parece haber perdido la individualidad y la libertad performática, debido a las dinámicas coercitivas que operan socialmente de manera vertical y horizontal. Así, la melancolía surge de la consciencia de la opresión y de la (auto) abyección. Posteriormente, sostiene Freud, el dolor de la melancolía da paso a la restauración del objeto perdido en el “yo”, es decir, en la construcción de una nueva identidad psíquica

(ídem), en este caso la construcción del perfil cínico. Por su parte, Kristeva observó el perfil melancólico en *Sol negro* como:

Una vida insufrible, cargada de penas cotidianas, de tragos amargos, de desconsuelo solitario, a veces abrasador, otras, incoloro o vacío. En suma, una existencia sin vigor aunque en ocasiones exaltada por el esfuerzo realizado para continuarla, dispuesta a naufragar a cada instante en la muerte. Muerte venganza o muerte redención, será en lo sucesivo el umbral interno de mi agobio, el sentido imposible de esta vida cuyo peso me parece a cada rato insostenible, excepto los momentos en que me movilizo para encarar el desastre. (...) Ausente de sentido de los otros, ajena, renuente a la dicha ingenua, mi depresión me brinda una lucidez suprema, metafísica. En las fronteras de la vida y la muerte, a veces siento el orgullo de ser testigo del sin sentido del Ser, de revelar lo absurdo de los nexos y los seres. (1991, 10)

En el cuento “Interroguen a Samantha”, observamos el despliegue de un perfil cínico, moderno y melancólico en Adolfo, el protagonista. La discursividad cínica de este personaje está construida sobre su pensamiento, a veces reflexivo, a veces exasperado. Adolfo es un sujeto impasible, de tono neutral, distraído en sus cavilaciones y aburrido. Para el filósofo mexicano Óscar de la Borbolla, el aburrimiento es más que un estado de ánimo o un estado de desánimo, pues resulta ser un rasgo ontológico: la absoluta falta de interés que hace que se desenfoque el mundo y se le vea “desnudo de significado; literalmente insignificante” (de la Borbolla 2010, 93). Así, este desánimo melancólico genera que Adolfo reaccione de una manera inexpresiva ante el acto “bochornoso” (Fadanelli 2004, 18) cometido por su hija, reduciéndolo a la categoría de insignificante. El carácter melancólico de la psicología del personaje se deriva del aburrimiento o carencia de significado que le provocan las exigencias, los protocolos y las obligaciones. Esta última palabra es repetida constantemente a lo largo del

relato para expresar lo que Adolfo debe hacer en cada espacio de representación social, es decir, en la casa, en el trabajo y en la escuela de su hija. Esta dinámica le provoca fatiga, fastidio y, por lo tanto, mal humor. Al inicio del relato, Adolfo se pregunta:

¿Cómo podía sentirse tan cansado a los treinta y nueve años si la mayor parte de su tiempo la dedicaba a actividades intelectuales? Si fuera un enterrador o un obrero lo entendería, pero ¿cuál es la razón para que un periodista se levantara y se acostara todos los días de tan mal humor? En la opinión de Adolfo, ambos estados de ánimo se hallaban íntimamente ligados: el agotamiento nublaba su carácter y lo convertía en un ser irascible. (2004, 15-16)

La *bilis negra* (como fue identificada la melancolía por Hipócrates) de Adolfo es producida por su circunstancia social. La imposibilidad de vivir fuera de las normas sociales representa un obstáculo que impide que su pensamiento y su voluntad cínica sean coherentes con su conducta. Adolfo se lamenta de esto cuando, en voz del narrador, afirma: “Volvió a reprocharse su falta de pantalones: de haberlos tenido se habría levantado y habría dejado al director del periódico con la palabra en la boca” (ibíd., 21). Del mismo modo, en la novela *Lodo*, el narrador confiesa: “Cuánto me habría gustado ser tan cínico. El cinismo exhibido en mis ensayos o en mis clases no rebasaban las fronteras intelectuales: en la vida real era un papanatas” (2008, 61). El cínico de nuestros días, afirma Carlos García Gual, ha renunciado al escándalo con el que el cínico antiguo, de personalidad agresiva, se enfrentaba en solitario al mundo. Ahora, “vivimos en una sociedad abierta y permisiva que cuenta con implacables medios para marginar al provocador y ahogar cualquier protesta inconveniente con ayuda de los medios de comunicación. Hay un cinismo difuso y universal, pero bien solapado. (...) Es un cinismo resignado” (2014, 10).

En la narrativa mexicana, Roger Bartra ha identificado la melancolía como un rasgo arquetípico –la mayoría de las veces presente en el relato rural pero también en el urbano- que se identifica con un estupor sombrío, una amargura y un deseo de soledad. En el ser melancólico, “los espíritus eran sombríos y oscuros; proyectaban sus tinieblas sobre las imágenes de las cosas y formaban, en la luz del alma, una especie de nube” (Bartra 2005b, 46). Con ello puede explicarse el carácter “nublado” (16) de Adolfo y la percepción “gris” (22) de la ciudad en “Interroguen a Samantha”, así como en otros. Bartra afirma que bajo el torbellino de la modernidad yace un estrato mítico con el que sólo es posible tener una relación de melancolía (ibíd., 47) debido a sus contradicciones y negaciones manifiestas. En América Latina, la modernidad es descrita por Néstor García Canclini como

[...] una máscara, un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales. (...) Las oligarquías liberales de finales del siglo diecinueve y principios del veinte habrían hecho como que constituían Estados, pero sólo ordenaron algunas áreas de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsistente; hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élites dejando fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas. (2001, 41)

El fracaso de la modernidad es posible constatarlo no sólo en las desigualdades sociales que se hacen visibles en el contexto urbano<sup>71</sup>, sino también en el cada vez más extinguido eco de los *grandes relatos*. A lo largo de su obra tanto ensayística como narrativa, Fadanelli se concentra en el cuestionamiento y desenmascaramiento de los discursos cuyo objetivo es darle un sentido total a la existencia. Sloterdijk define los grandes relatos como discursos teológicos,

---

<sup>71</sup> En la faceta cuentística de Fadanelli está menos presente la Ciudad de México como personaje que en sus novelas.



filosóficos y científicos que construyeron el curso lineal de la Historia, dominados por prejuicios deterministas, eurocéntricos, y conjurados con el pillaje colonialista del mundo (2010, 19-21). Por su parte, para Jean-François Lyotard se trata de “saberes narrativos” legitimados por la reiteración de su enunciación. Estos relatos transmiten un grupo de reglas pragmáticas para los intereses del Estado cuya finalidad es civilizar, educar, desarrollar y construir un lazo social (1994, 19-27).

Benito Torrentera, el protagonista de *Lodo*, es un profesor de filosofía que afirma que “en cuestiones de filosofía, no creo que existan actualmente temas o problemas diferentes a los que obsesionaron a los griegos” (2008, 159). De este modo, conceptos como patria, democracia, civilización, ley, mito, religión e incluso familia son conceptos que los cínicos atenienses ya habían rechazado en el contexto de la decadencia de la metrópoli ateniense. Esos mismos conceptos, así como los de ciencia y humanismo, forman parte de los discursos modernos y neoliberales que, según Fadanelli, dominan, alienan y capitalizan el pensamiento, el cuerpo y, por lo tanto, la libertad del sujeto. Lyotard advierte que los saberes científicos y tecnológicos son un tipo de discurso y de conocimiento, pero que no son “todo el conocimiento”, a pesar de que desde el siglo veinte gozan de una hegemonía epistemológica que ha “informatizado” y “profesionalizado” a la sociedad (ibíd., 4-7) para hacerla funcional. Para Fadanelli, esta sociedad y pensamiento tecnocrático es producto de un proyecto humanista, es decir, “que tiene al hombre en su centro de gravedad” (2006, 28) y neoliberal. El neoliberalismo, entendido como sistema de “prácticas político-económicas que afirman que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo” (Harvey 2007,

6), ha manipulado el concepto de libertad, limitándolo al ámbito económico y escondiendo detrás de él engaño, maldad y entretenimiento (Fadanelli 2017, 160).

En el contexto mexicano postmoderno<sup>72</sup> de los siglos veinte y veintiuno, Fadanelli cuestiona concretamente la imposición de un proyecto hegemónico neoliberal cuyo universalismo no contribuye a la práctica de la justicia en un país con demandas plurales, ni tampoco a la obtención de conocimientos ni beneficios imparciales. Por el contrario, el producto de ese proceso ha sido la reducción de horizontes sociales y la creación de una masa controlada que excluye a aquellos que no son útiles para su propósito: Se ha producido un abismo entre las clases sociales que ahora no solo albergan a ricos o a pobres, sino a exitosos o fracasados. El desgaste de utopías, la exhibición desvergonzada de la corrupción de la clase gobernante, así como la hipocresía del clero y de los medios de comunicación ha provocado el caos. Fadanelli afirma:

Me sorprende observar el extremo deterioro de un país, México, al que teóricamente pertenezco, el cual no ha podido formarse bajo ninguna clase de unidad ética permanente ni tampoco ha podido construir instituciones en las que sostener su democracia. Nada debería extrañarme de lo que sucede en México, ni que la rapiña o el crimen público sean las constantes de una vida en común que sólo parece tornarse pública cuando se torna sufrimiento. Las noticias de asesinatos y vejaciones en todos los órdenes de la vida en común son asumidas *a priori* como una continua y eterna expiación cuyo sedimento amarga el humor de todos los mexicanos. La conciencia del presente desgraciado se origina cuando el futuro restaurador no aparece en el horizonte. (2012, 28-29)

---

<sup>72</sup> Para Néstor García Canclini, los relatos omnicomprendidos (los grandes relatos) son criticados desde la posmodernidad. La posmodernidad no es una etapa sino una manera de problematizar los vínculos equivocados que el mundo moderno estableció con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse (2001, 43-44).

En el cuento “Carmela” es posible observar un ejemplo del engaño institucional y del autoengaño, es decir, de la falsa conciencia del cínico moderno:

Hace nueve años el gobierno restauró el edificio y colocó, para conmemorar el hecho, una pequeña placa de bronce a un costado del portón principal. Se rellenaron las grietas y los muros fueron cubiertos de una espesa capa de pintura carmesí. Los vecinos creyeron que sus vidas cambiarían, pero la pobreza continuó y después de las primeras lluvias los muros volvieron a palidecer. No faltó quien afirmara que la vecindad se encontraba mejor antes de la restauración. (2004, 116)

En este fragmento hay al menos dos críticas directas hacia la hipocresía de los discursos políticos. Por un lado, la marca del gobierno (deducimos que priista por el color utilizado en la pintura de los muros) queda plasmada en una placa de bronce, material permanente, a diferencia de los utilizados en la restauración del edificio, diluidos con la primera lluvia. Esta paradoja demuestra la falsedad de los discursos institucionales, los cuales valoran más el discurso inútil sobre metal que la funcionalidad de los hechos. Este fenómeno ha sido criticado por los cínicos que han actuado de manera opuesta: privilegiando la acción frente a las palabras.

Por otro lado, cuando se dice: “No faltó quien afirmara que la vecindad se encontraba mejor antes de la restauración”, se trata muy probablemente de un autoengaño cuya finalidad sea permitir al individuo vivir armónicamente en comunidad, ya que únicamente la mentira de esos grandes relatos —en este caso el relato del progreso— es el horizonte en el que los individuos buscan verdades a medias para vivir con cierta tranquilidad: “Lo que debe hacerse para no sufrir demasiado —afirma Fadanelli— es aprender a vivir sobre conocimientos parciales o mentiras aceptadas: si no se es un idealista extremo resulta cómodo vivir en una casa

construida a partir del cúmulo de buenas y provechosas mentiras” (2012, 10). Así, la vecindad de “Carmela” es una alegoría de una estructura social de cimientos desgastados, una alegoría, posiblemente del país, al que Fadanelli se refiere en uno de sus ensayos como “una entelequia, un fracaso en todos los sentidos, un fraude como casa que otorga seguridad” (ibíd., 56).

Siguiendo la línea discursiva y metafórica de la arquitectura, Sloterdijk rescata la noción de “el palacio de cristal”, una imagen elaborada por Dostoievski en *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano* (1863) y en *Memorias del subsuelo* (1864). El palacio de cristal<sup>73</sup> es, según el novelista ruso, un edificio monstruoso reconocido como una estructura devoradora de lo humano. En él se concentra la esencia del mundo occidental como emblema de la ambición donde se rinde homenaje a los demonios de Occidente y se sobrestiman los grandes relatos. Sloterdijk afirma que los grandes relatos son unilaterales e incapaces de abarcar la grandeza del pensamiento humano (2014, 21). Considero interesante rescatar esta idea del palacio de cristal para explicar los ecos de la modernidad en clave arquitectónica, ya que en el cuento “Interroguen a Samantha”, Adolfo, el protagonista, vive obsesionado con los cristales de las ventanas del comedor de su apartamento. No se explica, o mejor dicho, “no entiende la razón” (es decir, cuestiona el pensamiento racional) por la cual se ensucian aun estando cerrados ni por qué debe limpiarlos<sup>74</sup>. La suciedad de estos cristales domésticos contrasta con los cristales donde se guarda la bandera nacional en la escuela a la que asiste

---

<sup>73</sup> Dostoievski hacía referencia concretamente al *Crystal Palace* que fue construido en 1851 en Londres. Esta estructura era, para Dostoievski, un mito construido sobre la falsa armonía moderna.

<sup>74</sup> En la novela *Lodo*, el narrador protagonista de perfil cínico estructura el mismo tipo de pregunta cuando recuerda su estancia en un colegio militar: “¿Por qué razón un niño *debe* gastar su tiempo aceitando un mosquetón yerto que debió matar a más de uno en la época de la Revolución?” (2008, 18). Asimismo, el protagonista de esta novela reflexiona sobre el sentido del deber: “Conoce alguien que no sea un loco o un filósofo moral el desagradable tufo de la palabra *deber*? Uno debe llevar a cabo acciones que causen bien a los otros porque de esa manera seremos nosotros los beneficiados. Este principio ético que cualquier profesor de primaria conoce es sumamente difícil de cumplir” (ibíd., 243).

Samantha, su hija: “Ya dentro de la oficina se encontró con una escena inesperada: junto a una vitrina que resguardaba del polvo a la bandera nacional, estaba su hija con el rostro serio, inclinado, mirando en dirección al piso” (2004, 18). Los cristales que resguardan la bandera parecían ser "carísimos" y mantenerse siempre impecables, dispuestos a proteger y exhibir el emblema que representa los valores nacionales y una ética que debe ser compartida por la comunidad.

Por el contrario, que los cristales de una ventana que siempre permanece cerrada –la del departamento- se ensucien "de esa manera" apunta a que la suciedad se produce desde adentro, es decir, los agentes contaminantes habitan la casa. La idea del pecado original y la búsqueda constante de la pureza ejercen una presión psicológica sobre Adolfo, quien afirma: “Con cuánto gusto rompería los cristales de su ventana para evitar limpiarlos”(16). El espíritu cínico de este personaje se encuentra encerrado en un palacio de falsas convenciones sociales de las cuales desea liberarse. La libertad, para de la Borbolla, es la negación de algo y provoca el impulso de quitarse de encima el origen de la opresión. El deseo de libertad es un *no* como el *no* de los animales que se sacuden a mordiscos aquello que los disgusta. Para el ser humano, la libertad es también la libertad de sentir desilusión y melancolía ante la falta de armonía entre individuos regidos bajo un caos de leyes mal diseñadas, injustas y arbitrarias (de la Borbolla 2010, 78). Por ello, para Fadanelli el verdadero progreso del individuo es la descreencia de los grandes relatos, el mitocidio, porque la caída de los mitos es el parteaguas en la historia, y la idea de un apocalipsis es abrir los límites para habitar otra sustancia (Fadanelli 2006, 37). Así, por medio del pensamiento vagabundo, la melancolía y la voluntad de saber, Fadanelli construye microrrelatos libertarios que se oponen a los grandes relatos, siendo uno de ellos el de la sexualidad.

### 2.3.1 El matricidio y la perversión sexual

La perversión del discurso sexual es una estrategia provocativa que está presente como rasgo cínico en algunos de los relatos de Guillermo Fadanelli. Sin embargo, éste no ha sido un tema desarrollado en su obra ensayística. Con su primer libro de cuentos, Fadanelli parece criticar la masificación de la producción cultural, en especial de la escritura convertida en relato sensacionalista. Para Jesús Martín-Barbero, las culturas contemporáneas no pueden desarrollarse sin los públicos masivos. Durante el siglo veinte, explica Martín-Barbero, las concentraciones urbanas ocasionaron una crisis en la hegemonía, debido a la ausencia de una clase que asumiera la dirección de la sociedad moderna. Por lo tanto, el Estado buscó en las masas su legitimación nacional. En ese contexto, los medios masivos tuvieron un papel decisivo al fungir como voceros de los discursos estatales. El objetivo era distribuir producciones masivas donde el pueblo encontrara reflejadas sus demandas más básicas y sus modos de expresión. Como producto de este fenómeno de masificación surge la prensa sensacionalista (la crónica roja, la pornografía y el lenguaje grosero). Este tipo de publicación, que carece de seriedad y calidad poética, obtuvo un gran éxito comercial en América Latina a partir de la segunda mitad del siglo veinte (1987, 187-193). Para Martín-Barbero, la prensa sensacionalista

[...] no opera por conceptos y generalizaciones, sino por imágenes y situaciones y que, rechazada del mundo de la educación oficial y la política seria, sobrevive en el mundo de la industria cultural desde el que sigue siendo un poderoso dispositivo de interpelación de lo popular. (...) Detrás de la noción de sensacionalismo como explotación comercial de la crónica roja, de la pornografía y del lenguaje grosero se esconde una visión purista de lo popular. Pero sólo arriesgando se podía descubrir la conexión cultural entre la estética melodramática y los dispositivos de supervivencia y

de revancha de la matriz que irriga las culturas populares. Una estética melodramática que se atreve a violar la repartición racionalista entre temáticas serias y las que carecen de valor, a tratar los hechos políticos como hechos dramáticos y a romper con la "objetividad" observando las situaciones de ese otro lado que interpela la subjetividad de los lectores. (ibíd., 193)

De acuerdo con lo anterior, se comprende que los relatos sensacionalistas reproducen una perspectiva estereotipada de lo popular en la que actores sociales adoptan un rol dentro de la clásica estructura narrativa melodramática, es decir, fungiendo como víctimas o victimarios, interpelando con ello a la moral de los interlocutores, con la finalidad de reafirmar los valores colectivos. En sus primeros libros de cuentos, Guillermo Fadanelli parodia este tipo de escritura altamente consumida, construyendo relatos a partir de *hechos sin valor*, pervirtiendo la estructura melodramática y recurriendo a la explotación de la sexualidad como estrategia provocativa. En el universo narrativo de este autor, la exposición de la sexualidad se limita a las relaciones heterosexuales. Los protagonistas, siempre masculinos, son frecuentemente vagabundos sexualmente compulsivos, mientras que los personajes femeninos son, la mayoría de las veces, reducidos a sujetos pasivos para la contemplación y satisfacción sexual.

Diana Palaversich afirma que, a pesar de la agilidad narrativa y coloquial de Fadanelli, de los giros sorprendentes de sus cuentos y de su tono irónico, la deficiencia de este autor se encuentra en el manejo del sexo, "donde sus textos tropiezan debido a la pobreza de la imaginación erótica y su incapacidad de liberarse de los esquemas mentales del machismo folclórico latinoamericano que contamina las obras con clichés gastados" (2005, 74-75). Para esta autora, en los cuentos de Fadanelli el sexo es "acartonado y poco convincente, parece que sólo sirve principalmente para confirmar la supremacía viril de los narradores-personajes"

(ibíd., 79). Aquí, cabría mencionar que los primeros cuentos de Fadanelli parecen tener como objetivo parodiar la narrativa sensacionalista en la que circulan discursos misóginos y machistas. En la producción cultural de masas, esos discursos tienen una lectura purista en la que villanos y viciosos actúan desde la doble moral de la sociedad. En los cuentos de Fadanelli, los personajes protagónicos son presentados como sujetos que ejercen una sexualidad desde una masculinidad desprejuiciada, impulsiva y subjetiva, pero también machista. En la evolución de su obra literaria, el autor no logra renovar los estereotipos masculinos, por el contrario, legitima su conducta pulsional. En la mayoría de los relatos de sus tres primeros libros<sup>75</sup>, los personajes femeninos tienen un rol únicamente sexual y una presencia que resulta irritante para los protagónicos masculinos. Los cínicos fadanellianos gozan de la mujer como objeto sexual y la rechazan como sujeto. Por ejemplo, en “Las hijas de Pedro”, el protagonista afirma vivir con una mujer que le da “su culito y algo de dinero para irla pasando”(85), es decir, mantiene una relación meramente pragmática para satisfacer las necesidades básicas e individuales.

A diferencia de los cínicos griegos, quienes criticaban la ausencia de la mujer en los banquetes de discusión filosófica (Sloterdijk 2003, 376-377), Fadanelli niega a sus personajes femeninos un espacio que no sea el sexual. A pesar de su intento por pervertir los códigos morales, Fadanelli no logra resemantizar ni derribar las categorías de género, sino reafirmar la masculinidad y sus conductas heteropatriarcales y machistas<sup>76</sup>. La sexualidad cínica ejercida

---

<sup>75</sup>En relatos como “Maizena de fresa”, “Calor de mujer”, “Hojuelas sobre la cama”, “Las hijas de Pedro”, “Tu amor no es basura, Fabiola”, “Zulma la sexiserpiente”, “Perra del infierno”, “Vacaciones de semana santa”, “Chatanooga Choo Choo” y “Carmela”.

<sup>76</sup> En *Lodo*, el narrador autoficcional argumenta en su propia defensa: “Y esto de reivindicar mi hombría debe quedar muy claro desde ahora, sin importar el hecho de que tal claridad le amargue las pelotas a más de una



por algunos de sus protagonistas masculinos satisface deseos individuales e inmediatos, y es utilizada por Fadanelli como acto provocador, como sucede en los cuentos “Las hijas de Pedro” o “Carmela”. Para Diana Palaversich la misoginia y el machismo *passé* y retrógrado que cultivan los textos se plantean como una actitud *cool* y desafiante. Sin embargo, Fadanelli parece olvidar que “tanto en México como en el resto de América Latina el machismo es una actitud políticamente correcta, dominante y completamente *mainstream* y de que no hay nada radical, ni mucho menos contracultural, en la perpetuación de esa postura” (Palaversich 2005, 74). Como hemos revisado, uno de los objetivos del cinismo es pervertir las normas sociales, incluidas las sexuales, transformando sus esquemas para mostrar otras posibilidades performáticas. De acuerdo con las observaciones de Palaversich, este objetivo no se cumple. Otra de las estrategias del cinismo es la provocación por medio de la exhibición, casi siempre grotesca, de vicios sociales como podrían ser el machismo o la misoginia. En Fadanelli se acentúa esto último, pero no con la intención de demostrar sus efectos sobre las libertades sexuales de los personajes femeninos. El cinismo sexual fadanelliano no critica ni ataca el amplio espectro de discursos sexuales; únicamente es utilizado como arma en contra de ideologías particulares que las voces narrativas interpretan como conservadurismos concentrados en la figura femenina que limitan la libertad sexual masculina y subjetiva. Así, la resistencia se construye por medio de la exacerbación del machismo y de la misoginia, en lugar de proponer nuevas estrategias de performance sexual masculino.

---

feminista. Estoy absolutamente anclado a mi sexo, como un tronco a sus raíces. Sólo me gustan las mujeres, no lo femenino (...). Yo no aspiro a disfrutar de lo femenino, deseo a una mujer de piel muy lisa, pies suaves y estómago tibio” (2008, 63).

En la narrativa de Fadanelli, la acumulación de experiencias reguladoras de la cultura y la consolidación de los grandes relatos aparece materializada en los personajes femeninos adultos y, casi siempre, maternos. En este sentido, es frecuente observar la desarticulación familiar por medio del matricidio, lo que también sería un rasgo cínico pues, para Kristeva, la pérdida de la madre constituye una necesidad biológica y psíquica para la emancipación de cualquier individuo:

El matricidio es nuestra necesidad vital, condición *sine qua non* de nuestra individuación con tal de que suceda de manera óptima y pueda ser erotizado: o bien el objeto perdido es de nuevo encontrado como objeto erótico (el caso de la heterosexualidad masculina, de la homosexualidad femenina), o bien el objeto perdido es transpuesto por un esfuerzo simbólico increíble y del que sólo cabe admirar el advenimiento que erotiza al otro (el otro sexo, en el caso de la mujer heterosexual), o bien las construcciones culturales se metamorfosean en objeto erótico «sublimado» (por ejemplo, las cargas psíquicas que hombres y mujeres ponen en los nexos sociales, en las producciones intelectuales y estéticas, etc). (1991, 30)

En México, la figura materna es un emblema nacional materializado en la Virgen de Guadalupe, invención colonial que devino en la imposición de un arquetipo sentimental en el que se han depositado los valores morales nacionales. Para Bartra, la Virgen de Guadalupe es una extensión del mito edípico en el que la madre se valora a niveles sagrados (2005b, 211). A partir del siglo veinte el melodrama en el cine, en el radio, en la televisión y en la historieta institucionalizó la figura materna depositaria de los valores de la bondad, la virginidad, la abnegación, la resignación, el pudor y la decencia. Para los personajes cínicos fadanellianos, se hace urgente la demolición de esa figura materna como símbolo de origen y reproducción del conservadurismo, del pudor y de las normas, con la finalidad de generar un espacio de

libertad moral que les permita pervertir una conducta individualista y basada en la satisfacción inmediata de las pulsiones. La sacralización e institucionalización de tropos emblemáticos, como el de la madre y el de la familia, es objeto de transgresión para el cínico. En la tradición cínica, Diógenes le restaba valor moral y sentimental a la figura materna cuando, en un acto meramente provocativo, se proclamaba a favor del matricidio, no sin antes cometer incesto y finalizar con la ingesta del cadáver. Asimismo, afirmaba no comprender que Edipo hubiera sacrificado los ojos por "semejante bagatela". En su opinión, lo peor no es el acto sexual entre Yocasta y su hijo, sino la mutilación del joven, "como si no hubiera podido irse a vagar conservando sus dos ojos" (Dión Crisóstomo en Onfray 2002, 131).

En los cuentos "Mi mamá me mima" y "Maldito sietemesino" de *El día que la vea la voy a matar*, los protagonistas vagabundos realizan un ataque directo a la madre. Sin embargo, no es la propia madre a la que se agrede, sino a la madre del hombre común. "Mi mamá me mima" es un relato estructuralmente dividido en tres actos<sup>77</sup> en los que Guillermo, el protagonista de perfil cínico, arremete provocativamente contra de la madre de Mauricio en ausencia de éste. En el primer acto, Guillermo muestra el pene a la mujer. El exhibicionismo fálico puede ser interpretado, en términos de Samuel Ramos, como propio de "un macho resentido" (2011, 55). Sin embargo, desde la perspectiva de la psicología cínica, este tipo de acciones permite al sujeto encontrar placer en la reacción de su adversario que, en este caso, al verse sorprendida por una conducta realizada sin pudor y fuera de la norma, reacciona con "un rostro que experimenta repentinas modificaciones" (Fadanelli 1992, 84). En el segundo acto,

---

<sup>77</sup> Este relato tiene una estructura similar a la del chiste propuesta por Violette Morin (en Barthes 2004). Lo anterior supondría una analogía hecha por Fadanelli entre el chiste y el relato literario, restándole toda la formalidad a éste último.

Guillermo responde una llamada afirmando que la madre de Mauricio no puede atender el teléfono pues se encuentra ocupada masturbándose con una aguja de tejer. La sexualización de la figura materna resulta una injuria para la madre de Mauricio, quien contrataca con las agujas de tejer. Finalmente, en el tercer acto, y después de un forcejeo corporal, Guillermo micciona sobre la madre de Mauricio, desacralizando con ello el mito edípico, maculando la imagen de la madre y representando un performance lúdico y simbólico contra uno de los pilares de la cultura.

Las reacciones de la madre de Mauricio, de desaprobación y repulsión, quedan explícitas en la enunciación de las únicas dos palabras que profiere este personaje: “asqueroso” (35) y “degenerado” (37). Por un lado, “asqueroso” pertenece al campo semántico de lo abyecto, lo repugnante, lo nauseabundo y lo sucio, mientras que “degenerado” se refiere a una “condición mental y moral anormal o depravada”<sup>78</sup>. La interacción entre estos dos personajes, basada en gestos y acciones provocativos y defensivos, es también el encuentro entre dos discursos: el de la tradición y el del cinismo lúdico, sexual, violento y perverso.

La perversión, asegura Kristeva, es producto de la melancolía que, como hemos visto anteriormente, es una característica del cínico. La melancolía perturba la identidad sexual y da lugar a una perversión libidinal narcisista que es la causa del autoerotismo, del fetichismo, del exhibicionismo, etc. La depresión queda suspendida, pero la melancolía es vivida de una manera teatral y perversa para ocultar el dolor de la separación o abyección (Kristeva 1991,

---

<sup>78</sup> Real Academia Española. (2001). Disquisición. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=degenerado>

45). Para Freud, la perversión es una desviación que emerge de la pulsión sexual. La psique inhibe fuerzas como el pudor, la moral, la vergüenza y la culpa<sup>79</sup>. Estas experiencias trazan la percepción correcta del desenvolvimiento normal del sujeto y se construyen socialmente antes de que el individuo adquiera conciencia de su pulsión sexual (Freud 1905, 29). Por lo tanto, la perversión se relaciona directamente con la inversión de las nociones de *bien* y de *mal*, convirtiéndose no sólo en un fenómeno sexual y psíquico sino, como afirma Elisabeth Roudinesco, en un acto político de inversión estructural (2009, 15). A partir del siglo diecinueve, la ciencia ha proporcionado los criterios para estructurar el discurso y la práctica sexual. Foucault afirma que la sociedad occidental ha creado una *scientia sexualis* para identificar las conductas que se desvían de la norma y clasificarlas como patologías. De ahí surge la familia de los perversos, “vecinos de los delincuentes y parientes de los locos quienes se han llevado la marca de la locura moral, la neurosis genital y la aberración del sentido genésico de la degeneración y el desequilibrio psíquico” (Foucault 2009a, 53). La perversión se convierte en sinónimo de peligro y entre las conductas que han sido históricamente asignadas a los perversos se encuentra el estupro, el adulterio, el incesto, la prostitución, el onanismo, la homosexualidad, la pederastia y la sodomía. Estas prácticas, respaldadas por la ciencia, han quedado relegadas a los márgenes de las normas, a pesar de los continuos debates y negociaciones de su normatividad.

Las situaciones sexuales presentadas en los relatos de Fadanelli se relacionan con conductas distanciadas de la norma que cuestionan la sexualidad masculina políticamente conservadora, basada en la alianza matrimonial, la heterosexualidad, la monogamia y la

---

<sup>79</sup> Tomando como referencia esta definición, Patrick Vignoles se pregunta si la perversidad es “la enfermedad de actuar con libertad” (2011, 151).

reproducción. La anulación de la figura materna intenta romper la jerarquía en el sistema de relaciones de poder y sexo. La administración del poder, operada desde la enseñanza, la vigilancia y el castigo, modifica su eje vertical para hacerlo horizontal, proyectando la sexualidad en direcciones habitualmente prohibidas, por ejemplo, entre padres e hijas o entre niños y niñas. Para Michel Foucault, este tipo de discursos sexuales que narran actos fuera de la norma producen conocimiento y poder. Habitualmente, su verbalización está confinada a espacios como el confesionario o el consultorio psiquiátrico, en los que son juzgados con autoridad moral y científica (2009a, 59). Pero ¿qué sucede cuando son inscritos en el campo ficticio de la literatura? Como he señalado anteriormente, ante la imposibilidad de ejercer un cinismo sexual en la sociedad contemporánea, Fadanelli recurre a la escritura para representar una voz provocativa que, con su innegable potencia discursiva, confronta códigos morales para evidenciar su ambigüedad subjetiva. Para Edmund Bergler, esta estrategia dialógica entre el cinismo y las normas es un tributo al super-yo, es decir, al individuo por encima de la lógica de las estructuras sociales (en Sloterdijk 2003, 584).

En relatos como "Las hijas de Pedro", "Carmela" e "Interroguen a Samantha", la figura materna se encuentra totalmente ausente. Aquí, el matricidio está vinculado con la desarticulación de la familia, otra de las instituciones sociales encargadas de guardar y reproducir las normas de conducta. Sloterdijk afirma que la política familiar es la pieza nuclear de todo conservadurismo (2003, 265); mientras que Beatriz Preciado, en su *Manifiesto contra-sexual*, promueve la abolición de la familia nuclear como célula de producción, de reproducción y de consumo que promueve prácticas sexuales heterocentradas (2002, 34). En el caso de México, Carlos Monsiváis propone que el origen de la normativa sexual mexicana y su reproducción se encuentra en la familia, una institución respaldada sobre todo por la Iglesia

católica y el Estado (2010, 211). Así, la desarticulación de la familia facilita la generación de espacios propicios para el cinismo y la inversión de normas sexuales en los que es posible la ruptura de tabúes como el incesto y la pederastia.

En “Interroguen a Samantha”, el lector es informado de la muerte de la madre desde las primeras líneas: “Si su esposa no hubiera muerto podría ayudarlo a limpiar las ventanas del comedor. No habían cumplido aún cinco años viviendo en el departamento cuando una mañana dominical ella rodó por los escalones y se fracturó el cráneo” (15). La fractura del cráneo y consiguiente muerte de la mujer de Adolfo representa la fractura de la familia y la desaparición, literal, de la cabeza del hogar y de la razón programada. La ausencia de la madre justifica indirectamente la precoz conducta sexual de Samantha en la escuela, donde ha tenido relaciones con otro niño de su edad. Cuando Adolfo es cuestionado por la directora de la escuela acerca de la madre de Samantha, el narrador señala: “Adolfo prefirió no responderle ya que al enterarse de la orfandad materna de Samantha la directora tomaría la respuesta como un atenuante de su conducta” (20). Algo similar ocurre en el cuento “Carmela”. En él, Carmela, huérfana de madre, inspira sospechas de una conducta incestuosa. Elena, una de las vecinas, se pregunta a sí misma: “¿No estaba aquel hombre (el padre de Carmela) en condiciones de buscar una compañera para juntos ofrecerle a la niña una vida normal”? (118). De igual modo, en el relato “Las hijas de Pedro”, las niñas Andrea y Berenice, quienes han sido abandonadas por su madre y por la niñera, desarrollan una conducta hipersexual. Todo esto aludiría a que la estructura familiar clásica proporciona una moral normativa alejada de conductas sexuales periféricas.

A pesar de la intención libertaria de los relatos de Guillermo Fadanelli, éstos caen en una contradicción. Por un lado, los cínicos fadanellianos tienen el objetivo de vivir una vida alejada de las normas sociales con las que se maneja el hombre común. Para ello, se hace desaparecer la figura materna, a la cual consideran un símbolo de represión; sin embargo, reproducen prácticas heterosexuales y machistas extendidas en la sociedad -aún en presencia de la madre- como la objetificación de la mujer y sexualización de las niñas.

La presencia de cuerpos femeninos infantiles en la narrativa de Fadanelli podría interpretarse como la representación del estado natural que, según Richard Schechner, suele atribuirse a la infancia en ciertas producciones artísticas y culturales (1982, 87). Desde esta lectura, Samantha (“Interroguen a Samantha”), Carmela (“Carmela”), Berenice y Andrea (“Las hijas de Pedro”) son la encarnación de la posibilidad de un cuerpo femenino huérfano no contaminado por prejuicios morales y una posibilidad para el despliegue del cinismo. Sloterdijk afirma que la infancia es un estado de cinismo universalmente difundido: “un quinismo que en un primer momento vive totalmente del propio cuerpo (...). Por nuestra parte infantil, por consiguiente, todos hemos brotado del quinismo” (2003, 436-438).

En los relatos antes mencionados aparecen cuatro niñas: Andrea y Berenice, con menos de dieciséis años; Samantha de once y Carmela de trece. Las cuatro niñas son sujetos sexuales y podrían funcionar como contraparte de los personajes femeninos adultos (las madres ausentes, las vecinas de Carmela y la directora de la escuela de Samantha). Mientras que la representación de la figura femenina adulta y/o materna encarna la continuidad de normas y valores sociales, las niñas simbolizan la posibilidad de otras formas, de otras normas y de otros valores: un cinismo sexual desprejuiciado. Sin embargo, no olvidemos que uno de los



principios cínicos es el de actuar conforme a la naturaleza y en consecuencia a las pulsiones corporales. Con todo, la sexualidad de los personajes femeninos infantiles de los cuentos de Fadanelli es casi siempre inducida por los protagonistas masculinos.

Por otro lado, los encuentros sexuales entre los protagonistas masculinos y los personajes femeninos infantiles se dan sin violencia pero también carentes de deseo. Los personajes están sometidos a una exploración casual y errática del placer. De acuerdo con Deleuze y Guattari, el deseo está asociado con la represión y todo deseo tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad. El deseo es perturbador y uno de los agentes de la represión es la familia: “La imagen desfigurada de lo reprimido son las pulsiones incestuosas” (1985, 125). Así, ante la ausencia del elemento represor (la madre), hay ausencia de deseo. Por ejemplo, en “Las hijas de Pedro”, el acercamiento sexual entre el protagonista y las niñas, Andrea y Berenice, se da de manera completamente pulsional. La ausencia de razón en las acciones está dada por la condición de retraso mental de las niñas<sup>80</sup> y la ebriedad del protagonista quien, a lo largo del relato, consume una cantidad considerable de cervezas, degradando el goce erótico a la categoría de vicio. Para Klossowski, ciertos individuos arrojados (y se refiere concretamente a Sade, a quien podemos considerar dentro de la tradición cínica) han proclamado el vicio y el derecho de propiedad sobre el goce, eliminando la figura de Dios como autoridad moral (o en este caso, la figura de la madre) (1998, 19-24).

---

<sup>80</sup> Las hijas de Pedro son referidas por la voz narrativa como “las idiotas” y son descritas como seres grotescos: Andrea babea constantemente mientras que Berenice tiene una pierna más corta que la otra, por lo que su andar es dificultoso, además de poseer un par de ojos grandes y una boca algo deforme con la que únicamente repite “caca, caca” (86). La caracterización de estos personajes parecería obedecer a la alegoría del producto degradado del hombre común: sujetos de paupérrimo pensamiento materializado en el cuerpo y en lenguaje.

De este modo, en el universo narrativo de Guillermo Fadanelli, los personajes actúan fuera de las normas de una sociedad que se rige por la razón.

En los relatos de Guillermo Fadanelli, la perversión de valores socialmente asignados a la infancia a través de la sexualización de los niños<sup>81</sup> tiene una finalidad provocativa. En *Historia de la sexualidad*, Foucault afirma que los niños son definidos como seres sexualmente liminales ya que, por un lado, la sexualidad es una actividad inadecuada debido a los peligros físicos, morales, colectivos e individuales que conlleva. Pero, por otro lado, los niños son susceptibles de entregarse a dicha actividad, considerada a la vez natural y contra natura. Por ello, padres, familias, educadores, médicos y psicólogos deben vigilar ese "germen sexual" (2009a, 127). Este control se manifiesta sobre todo en una interdicción radical del onanismo, la insistencia a mantenerse suspicaces ante el peligro que el sexo implica y la educación para promover la vigilancia correctiva. Lo anterior, podemos observarlos en "Interroguen a Samantha". Este cuento gira en torno al acto sexual cometido entre dos niños en la escuela y la reacción de dos partes: la institución representante de los valores sociales y el padre de Samantha, un cínico latente:

Su hija se había encerrado con otro alumno en un compartimento del baño. Un profesor afortunadamente alertado por el resto del estudiantado, los había descubierto en el momento de realizar el coito. La directora le pidió mantener la calma a pesar de que Adolfo no había expresado todavía ningún sentimiento. Los padres del alumno que había *realizado el coito* con Samantha estaban allí para responder por las consecuencias que un acto tan bochornoso podría desatar. A juzgar por su apariencia

---

<sup>81</sup> La novela *Lodo* de Fadanelli podría ser considerada una revisitación a *Lolita* de Vladimir Nabokov.

habían dejado sus labores para presentarse en la escuela. Él llevaba puesto un overol color azul marino y ella una mascada en el cabello. (2004, 18)

En este fragmento del relato pueden observarse algunos aspectos relacionados con los dispositivos de control de la sexualidad infantil, así como con los prejuicios sobre la misma. Primero, se menciona que el profesor fue “afortunadamente alertado” por el resto de los estudiantes. Esto demuestra toda una organización de vigilancia que funciona socialmente de manera tanto vertical (adultos a niños) como horizontal (entre niños) y que está articulada, según Foucault, con el discurso de una sexualidad siempre activa, peligrosa, precoz y permanente (2009a, 38). Este mismo autor afirma que con la instalación de dispositivos de vigilancia se establecen las trampas para forzar la confesión, alertando a padres y educadores, y sembrando “la sospecha de que todos los niños eran culpables y el temor de serlo ellos también si no se tornaban bastante suspicaces” (ibíd., 55). Respecto a la sexualidad infantil, Sloterdijk propone que existe la implantación de traumas relacionados con la catástrofe de embarazos involuntarios, la vergüenza de la seducción precoz, la promiscuidad, la miseria de las infecciones perniciosas y el peligro de caer en la prostitución (2003, 499). Por ello, se les mantiene lo suficientemente despiertos ante el peligro latente de la sexualidad. Lo anterior explica que la directora haya pedido a Adolfo que guardara la calma (sin que éste se hubiera mostrado sobresaltado) ya que un suceso de este tipo presupone un agravante para todos: implica el descuido de la vigilancia. Frente a los escrúpulos y frente a la incongruencia entre la norma y la pulsión sexual, el cinismo de Adolfo se presenta a través del diálogo que sostiene con la directora:

-Yo no entiendo aún cuál es el problema –dijo Adolfo en tono neutral. Sus palabras despertaron una leve irritación en el rostro de los presentes. Habían esperado una reacción tan diferente por parte del padre de Samantha. ¿Qué acaso no le importaba su hija?

- ¡Son unos niños! –exclamó la directora.

[...]

- ¿Fue en el baño de hombres o de mujeres? –Le preguntó Adolfo a su hija en un tono cortés, conciliador.

- Eso no tiene importancia –interrumpió la directora del colegio.

- En el baño de mujeres –respondió Samantha.

- Si fue durante el descanso y además en el baño destinado a las mujeres no creo que mi hija haya cometido ninguna falta.

- Hemos interrogado a los niños y quiero decirle, estimado señor, que hubo penetración.

[...]

- ¿Y va usted a expulsar a mi hija del colegio?

- Lo estamos considerando –dijo ella apenas moviendo los labios.

- Cuando termine de considerarlo hágamelo saber. Buenas tardes. (19)

Como puede observarse, la confrontación que se da en este diálogo muestra dos posturas frente a la sexualidad. Por un lado, la directora de la escuela representa la reproducción del pensamiento normativo sobre la sexualidad infantil: la vigilancia; la escandalización y sobrevalorización; la amenaza de la expulsión de la comunidad al ser un agente contaminante; y el énfasis en el uso de las palabras “coito” y “bochornoso” (18) que denotan, en el caso de la primera, un tratamiento distante, formal y científico respecto al acto sexual y, en el caso de la segunda palabra, una sentencia que califica al acto como impúdico y vergonzoso. Sin

embargo, cabe destacar que el pudor y la vergüenza vienen por parte de la directora y lo que ella representa (las instituciones, normas y valores) para ser transferidas a Samantha. Por consiguiente, se puede constatar, tal y como afirma Foucault, que la escuela funciona como lugar de pedagogización de la sexualidad infantil por medio de la transmisión de reacciones y valores preventivos (2009a, 26-55). El acto sexual entre los dos personajes infantiles es afrontado por la institución y es comunicado a los padres. Cuando la directora del plantel afirma “hemos interrogado a los niños”, se comprueba que la institución posee una autoridad coactiva para incitar a hablar sobre el sexo no normativo.

La postura neutral de Adolfo es cínica al anular el valor negativo del acto sexual infantil. A lo largo de su disertación sobre la inestabilidad de los signos en el género, Butler afirma que la sexualidad está construida a partir de signos lingüísticos, culturales, históricos, sociales y políticos que son susceptibles a la transformación. La prueba son las negociaciones y cambios de perspectiva sobre determinadas conductas sexuales a través de la historia. Por ello, la autora propone cuestionar la solidificación de la sexualidad, repensarla, desustancializarla y asignarle otro discurso distinto (2007, 258-275). De este modo, es posible afirmar que Fadanelli propone cínicamente una desprogramación del significado convencional y del valor atribuido a determinadas categorías y conductas sexuales, en este caso, las relacionadas con niños. El personaje de Adolfo, al verse incapacitado para actuar de una manera cínica, deposita en Samantha la libertad al no asignarle un castigo.

Aunado a la temática de la sexualidad infantil, el incesto es un tabú que aparece en algunos relatos de Fadanelli: de manera explícita en el cuento “Carmela” y de manera

simulada<sup>82</sup> en “Las hijas de Pedro”. Lo relativo a la transgresión de tabúes sexuales no está desarrollado en el trabajo ensayístico de Fadanelli, sin embargo, éste refiere que todo escrito literario es un tratado de moral cuando asegura que “[l]a literatura contribuye a la ampliación de la capacidad de imaginación moral” (2017, 34). Con ello, Fadanelli realiza un ejercicio cínico de creación de universos literarios que no tienen que ver con la fantasía, sino con la inversión de la realidad y la perversión de las normas con las que se rigen las comunidades.

El incesto es un tabú que se remonta a épocas ancestrales. Su finalidad, según Foucault, es la de incitar un parentesco exogámico para la estimulación de una economía sexual basada en la alianza matrimonial y en la reproducción (2009a, 48). El tabú del incesto figura en los textos más representativos de la cultura occidental, como en el Antiguo Testamento (Levítico 18) y en el mito de Edipo. Los cínicos atenienses sostenían que el objeto reformista del individuo se lograba por medio del escándalo, por lo tanto asumían actitudes y posturas contrarias a las que la sociedad y las instituciones toleraban, contraviniendo incluso sus prohibiciones, entre ellas el incesto (Onfray 2002, 95). De este modo, se elogia la conducta animal por encima de la civilizada, desechando las leyes morales de la sociedad. El efecto provocativo y el escándalo que se genera cuando el cínico celebra el incesto están relacionados con el profundo temor al castigo divino y a las consecuencias que éste puede provocar sobre la progenie (enfermedades genéticas y traumas psicológicos).

Para Butler, el incesto es entendido como una práctica sexual negativa pues representa una imposición brutal sobre el niño, una incitación antinatural a explorar su deseo, una

---

<sup>82</sup> Es decir, los personajes femeninos infantiles simulan ser las hijas del cínico protagonista.

experiencia radical irrepresentable en el recuerdo del adulto en relación con su infancia, así como una práctica abusiva no esencial para el desarrollo psíquico o sexual del infante (2006, 220). La transgresión de tabúes como la pedofilia y el incesto ha sido una temática abordada por autores paradigmáticos de la literatura occidental, como Vladimir Nabokov, quien ha sublimado la fantasía del romance entre un adulto y un niño, o Gabriel García Márquez, quien ha expuesto el incesto como una práctica violenta que forma parte de la realidad de América Latina. De este modo, observamos que la literatura tiene la capacidad de funcionar como un discurso confesional sobre prácticas sexuales socialmente inaceptables, cuyos narradores se saben juzgados por sus receptores. La exposición de la transgresión del tabú obliga al lector a hacer una lectura intertextual, confrontándolo con referencias conocidas, como El Antiguo Testamento o el mito de Edipo. Tal y como hemos mencionado anteriormente, el discurso literario es un continuo diálogo con lo normativo, lo convencional y lo institucionalizado. Hemos hablado de los diálogos que los cínicos de Fadanelli entablan con los personajes representativos de una tradición, y no podemos olvidar que el lector posee también sus propios conocimientos y principios morales. El tratamiento que Fadanelli le da al tabú del incesto, por medio de sus narradores y protagonistas, es el del cínico hedonista. Sus acciones responden a una pulsión sexual no violenta que es correspondida de manera natural en el universo literario por los personajes femeninos infantiles. Fadanelli anula no sólo el factor represor concentrado en la madre, sino que desaparece la voz de las niñas, y la vergüenza y los juicios morales sobre sus propios actos. El pudor aparece únicamente en los personajes que representan los intereses de la sociedad. Por ejemplo, en “Carmela”, ante la sospecha del abuso sexual cometido por

Nicolás a su hija Carmela, se desata una preocupación y vigilancia excesiva por parte de Elena, quien alerta al resto de la vecindad<sup>83</sup>: “Se había corrido el rumor entre los inquilinos de que el padre de Carmela se valía de su autoridad para abusar de su hija” (2004, 117). La presencia de una sola cama en el apartamento, donde únicamente vivían padre e hija, fue suficiente para linchar a Nicolás. La sospecha desborda el miedo y la sobrevaloración de las prácticas sexuales periféricas o irregulares activa la justicia. El linchamiento, como castigo preventivo, es una sanción disciplinar que la comunidad, asumiendo el rol de autoridad, aplica públicamente a quien incumple las normas de conducta pactadas implícitamente. Este tipo de castigo funciona bajo la mecánica del ejemplo y del temor infundido por los testigos. En este cuento de Fadanelli leemos:

[...] mataron a Nicolás; lo acuchillaron. Agonizó varios minutos y no murió hasta que logró recoger sus tripas del suelo. (...) Lo mataron porque se acostaba con su hija, porque ya nadie podía soportar los rumores que cada día se hacían más escandalosos e impúdicos. (...) Nadie quiso intervenir (...) Cuando la ambulancia llegó para recoger el cuerpo de Nicolás, los asesinos se habían marchado y los vecinos habían vuelto a sus casas para no salir de allí en toda la noche. (122)

Si el relato terminara aquí cumpliría con los parámetros de la fórmula melodramática y atendería a las expectativas morales establecidas por el mito de Edipo donde se ejerce el (auto)castigo. Sin embargo, no es así. El narrador-testigo de este relato toma el lugar de Nicolás, una vez que éste es asesinado, y continúa la relación sexual, ahora ya explícita, con

---

<sup>83</sup> La vecindad funciona arquitectónicamente como panóptico.



Carmela. Además, Fadanelli despoja de voz, de palabra, de pensamiento e incluso de libertad a

Carmela:

He renunciado a la idea de enviarla a la escuela, ¿para qué? Prefiero comprarle revistas y traerle libros para que durante las tardes, mientras espera mi llegada, lea y se entretenga mirando fotografías. Ella no hace ningún intento por salir de la casa. Soy yo quien hace las compras y quien, cuando hace falta, le compra un vestido o un par de zapatos. (124)

El cinismo de este personaje únicamente puede desplegarse en el anonimato de un cuarto de vecindad. Al igual que en los primeros cuentos de Guillermo Fadanelli, los cínicos protagónicos demuestran una repulsión por la vida pública y social, practicando un cinismo a puerta cerrada, donde el lector como voyeur es el único que mira a través de la cerradura del texto.



## Capítulo 3: Rocío Boliver

### 3.1 Introducción

Rocío Boliver, también conocida como “La congelada de uva”<sup>84</sup>, es una artista mexicana cuyos performances han destacado durante las últimas dos décadas en la escena cultural nacional e internacional. Su trabajo escénico ha logrado consolidar un universo discursivo propio a través de un lenguaje que podría definirse como autobiográfico, femenino e intimista pero también provocativo, abyecto y grotesco, lo cual me permite considerarlo como cínico. El objetivo de sus actos performáticos es desmontar tabúes sociales relacionados con el cuerpo y la sexualidad femenina, así como con su representación, tanto en el arte como en la cultura.

En sus producciones se revela, por un lado, una crítica y un cuestionamiento a las convenciones que giran en torno al performance social de la mujer. En el caso particular de México, las normas de conducta femenina están trazadas desde un discurso principalmente católico. Este discurso ha sido puesto en circulación de manera reiterada a través de instituciones como la iglesia, la familia, la escuela y los medios de comunicación. Por otro lado, el performance permite a Rocío Boliver desidentificarse del discurso religioso, desarticular el cuerpo femenino normado, restaurar su cuerpo, y colocarse al margen con un sistema de creencias heterodoxas para “arrancar la máscara de las grandes mentiras que ha creado el hombre”. (Boliver, 2014)

---

<sup>84</sup> Seudónimo que adoptó al masturbarse con una congelada de uva durante el performance titulado *Pornograma con sabor local* (Giménez Gatto 2007, 94).

Rocío Boliver es una artista cínica por exclusión. La orientación de su carrera artística está marcada por un acontecimiento significativo: En la década de los noventa escribe sus primeros relatos porno-eróticos que posteriormente serían publicados en 2002 bajo el título *Saber esCoger*. De manera simultánea se desempeñaba como directora del Departamento de Comunicación Social en el Centro Nacional de Prevención de Desastres (CENAPRED). Al conocer la circulación de los textos de Boliver, las autoridades de esta institución gubernamental le pidieron que renunciara a su puesto y que utilizara un seudónimo para sus textos, invitación que la artista rechazó y que, por lo tanto, desencadenó un ataque de hostigamiento y amenazas en su contra. Rocío Boliver mostró resistencia a este acoso al considerarlo una agresión a su integridad hasta que, finalmente, la exclusión por parte de sus compañeros de trabajo y de sus superiores le provocó un delicado estado de salud física y psicológica que la obligó a retirarse. Tras superar una fuerte depresión, Boliver se inscribió en los talleres de teatro y performance de Juan José Gurrola en México y de Richard Schechner en Nueva York, utilizando el arte-acción para renacer y reinventarse libremente. Para esta artista,

haciendo performances es el único modo en que puedo vengarme de la vida que me tiene cogida de los huevos. Es mi forma de (...) envalentonarme, transgredir y no temerle a nada destruyendo los límites que me constriñen. Esta es la gran posibilidad que me da la burbuja del Arte-Acción. Sin cordura, sin ortodoxia, sin reglas, sin cuestionamientos, sin lineamientos. (...) Soy francamente dichosa cuando logro enmudecer a los que miran o escuchan o sienten lo que hago. Feliz de borrar sus estúpidas sonrisas de comercial, de tirarlos de sus baratos andamiajes y verlos caer y revolcarse en el vacío sin saber de dónde agarrarse, no les enseñaron este juego. Electroshocks que aplico a las mentes dormidas, alienadas, que esperan que los divierta, que ilusamente cortejan con el cosquilleo del morbo y terminan apaleados,

rebasados, mudos idiotas. La neta como bofetada, eso es el performance. El único espacio donde puedo vivir y batirme en mis más perversos e incoherentes pensamientos sin que me encierren en cárceles o manicomios. (Boliver, 2014)

Para Josefina Alcázar, el performance es un arte del *yo*, que parte de la experiencia personal del artista, y antepone las verdades subjetivas a las verdades universales. Se trata de una propuesta filosófica y una “práctica de vida” basada en el conocimiento autorreflexivo del mundo a través de la experiencia del cuerpo (Alcázar 2014, 201). De este modo, el arte-acción ofrece la posibilidad de abrir un diálogo material, tanto personal como colectivo, con discursos dominantes, como el de la heteronormatividad, el de la supremacía racial o el de la misoginia, y con las convenciones de orden artístico y estético con las cuales opera el Estado (Muñoz en Taylor 2011, 549). Asimismo, el acto performático es una estrategia efímera de desidentificación. Para Esteban Muñoz, la desidentificación es una característica immanente del performance artístico y es definida como “a performative mode of tactical recognition that various minoritarian subjects employ in an effort to resist the oppressive and normalizing discourse of dominant ideology” (1999, 97). En sus performances, Rocío Boliver desconoce los discursos fijos de poder, los desobedece y se impone con nuevas conductas haciendo uso de los elementos excluidos de los discursos oficiales, es decir, de lo abyecto. Lo abyecto se manifiesta por medio de la exposición del cuerpo desnudo, de los fluidos corporales, de la hipersexualidad femenina, y de la representación grotesca de la belleza y de la vejez partiendo de la norma como parámetro. Con ello, confirma que el performance es

[...] un constante recordatorio para la sociedad de las posibilidades de otros comportamientos artísticos, políticos, sexuales y espirituales; y ésta, debo decirlo con vehemencia, es una función extremadamente importante. Ayuda a otros a conectarse

con zonas prohibidas de su psique y de sus cuerpos, y a reconocer las posibilidades de sus propias libertades. (Gómez-Peña en Taylor 2011, 519)

El performance abandona las narrativas conocidas para encaminarse en lo que Aristóteles (en Schechner 1982, 30), considera la finalidad del artista: crear lo probable o lo necesario. En el caso concreto de Rocío Boliver, sus acciones parten de su condición femenina y de pensar el cuerpo como una instancia socialmente construida que se “performa” de manera inconsciente y como elemento de un sistema dinámico de valores asociados al género. Estos valores, según Butler, se han institucionalizado hasta la psique, reproduciéndose de una manera programada (2007, 165). En Rocío Boliver, la exposición de los efectos de los discursos dominantes sobre el cuerpo y su confrontación por medio de lo abyecto, lo obscuro y lo grotesco, es una práctica que propongo considerar como cínica.

### **3.2 Performance y cinismo: El performance de Boliver como *neocinismo* femenino**

Antes de concentrarnos en la descripción del trabajo performático de Rocío Boliver como acto cínico, es necesario precisar que el performance, como manifestación corporal, artística y política, sería una forma de cinismo crítico. Sloterdijk considera que el cinismo griego es una práctica existencial-materialista y, por lo tanto, corporal, al igual que el performance. El performance artístico no es el primer discurso que recurre al cuerpo como instrumento de protesta política; el cinismo griego es la primera escuela de pensamiento y acción que lleva a la práctica un estilo de vida fiel al pensamiento subjetivo, elaborando actos públicos que dialogan con el pensamiento colectivo a través de la ejecución de performances corporales. Tanto el cinismo como el arte-acción pueden ser definidos como la performatividad (entendida

como experiencia corporal) de una filosofía que busca desidentificarse de discursos normativos. Por ejemplo, en el caso de Rocío Boliver, su obra buscaría cuestionar la sacralización y objetificación del cuerpo y de la sexualidad femenina, así como su homogenización y capitalización. Al mismo tiempo, la obra de Boliver denuncia la ausencia de una representación positiva de la vejez femenina. Tanto el cinismo como el performance artístico están fundados en una filosofía ética subjetiva y contradiscursiva, aunque también en una estética existencialista y política. Al respecto, Bernat Castany Prado considera:

Basta hojear el libro VI de las Vidas de filósofos ilustres, de Diógenes Laercio, para darse cuenta de las semejanzas existentes entre la filosofía cínica y los movimientos de vanguardias. En él, la figura señera del cinismo helenístico, Diógenes de Sinope, apodado “el perro regio”, se pasea por las calles de Atenas arrastrando un arenque atado a una cuerda, se masturba en público, elogia el canibalismo, pide que al morir echen su cuerpo a los perros, camina con unos guantes de boxeo calzados en los pies y recorre el ágora en pleno día con un farol encendido mientras repite: “Busco a un hombre”. Ciertamente, se hace difícil no comparar todas estas *chreía* o anécdotas cínicas con los happenings dadaístas, surrealistas o situacionistas”. (Castany Prado 2012, 28)

Sloterdijk arguye que la escena de Diógenes practicando onanismo público “es el primer *happening* de nuestra civilización” (2003, 378) y con él empieza otro capítulo en la historia de la sexualidad. Al respecto, Luis E. Navia expresa:

He (Diogenes) presents himself to the world as a performer and an exhibitionist, and every idea and belief of his takes on the garb of a physical gesture or is expressed by him in apothegms in which the language denotes unmistakably physical functions... We witness him in a series of 'performance pieces' that abound with grossness and display a tremendous sense of humor. In every instance, he must initiate his Cynicism

by means of concrete physical gestures or acts... The man is undoubtedly a walking riot, a clownish character, a performer of the highest caliber, who knows well how to mingle with his sarcasm and diatribal tone an extraordinary amount of humor and joking, mixing a liberal dosage of vulgarity and grossness in his innumerable antics with a great deal of unrelenting moralizing. His outrageous and caustic remarks and acts still make laugh, as much as they probably did his amused and disbelieving contemporaries, but we would be mistaken, were we to conclude that such behavior was meant only to amuse or call attention to himself. (en Cutler 2005, 122)

De este modo, con Diógenes emerge una variante de protesta política y cultural basada en la rehabilitación del cuerpo (bioarte) y en la apropiación de valores desplazados de las normas éticas y estéticas. Para Nietzsche, Onfray y Sloterdijk, el cinismo es un arte desde el momento en el que las pulsiones desean ser materializadas en el cuerpo y performadas de manera creativa, única y teatral. En palabras de Nietzsche:

A mitad de camino entre la tensión y la sensibilidad, entre el concepto y la intuición, este tipo particular de sabio se caracteriza por una aptitud singular para inventar nuevas posibilidades de vida que contrastan con las que ofrecen el hábito y la convención: un nuevo estilo de existencia, un nuevo tipo de expresión. (...) Así como inventa, el filósofo-artista experimenta y descubre en el gesto de atreverse. La inspiración, que desempeña una parte eminente en la creación estética, es un componente primordial de la ética cínica. (en Onfray 2002, 89)

Sin duda, la inspiración de los performances de Rocío Boliver está fundada en la observación y conocimiento del contexto sociohistórico, lo que le permite detectar los discursos hegemónicos sobre el performance social del cuerpo y de la sexualidad femenina, para posteriormente expresar la voluntad política del sujeto haciendo uso del cuerpo. Los contradiscursos femeninos elaborados por esta artista y sus estrategias performáticas permiten indagar y visualizar su trabajo como una manifestación neocínica propiamente femenina. Sin



embargo, es difícil tener un referente de “cinismo femenino” pues, según Sloterdijk, la historia de la “conciencia femenina” está documentada desde el discurso masculino. No obstante, es posible encontrar anécdotas en las que destacan figuras femeninas insolentes. Tal es el caso de Herpyllis, la prostituta que obligó a Aristóteles a andar a gatas públicamente, lo que significó no solo la humillación del filósofo, sino también el triunfo del cuerpo, de la voluntad femenina y del deseo sexual sobre el intelecto (Sloterdijk 2003, 380). Por su parte, Jantipa, esposa de Sócrates, no desperdiciaba la oportunidad de dejar claro que, aunque las convenciones sociales estipularan lo contrario, ella tenía el poder absoluto sobre la voluntad de su marido (ibíd., 382).

Del mismo modo, José María Zamora Calvo y Michel Onfray rescatan de los anecdotarios de Diógenes Laercio, de Clemente de Alejandría, del sibilino Sexto Empírico y de la antología Palatina una figura femenina que ha sido considerada como la más cínica de todas. Se trata de Hiparquia: “Me acuerdo también de una cínica. Su nombre era Hiparquia, maronita, esposa de Crates, con la que además consumó perrunas bodas en el pórtico Pércile” (Clemente de Alejandría en Zamora Calvo 2018, 113). Zamora Calvo define a Hiparquia como la encarnación de un concepto de matrimonio y de sexualidad en armonía con la negación de la cultura y el retorno de la naturaleza exaltada por el cinismo (ibíd., 112). Según Onfray, esta mujer “no vacilaba en exhibir su sexualidad como si se tratara de un *happening* destinado a los caminantes” (2002, 40). Sin embargo, más allá de la idea de Hiparquia como una figura representativa de la hipersexualidad cínica y femenina, es necesario destacar que ella renuncia a las convenciones y a las actividades asignadas a la mujer de la Grecia antigua. Prefiere consagrar su tiempo a la educación intelectual en lugar de trabajar el telar. Y al igual que Herpyllis y Jantipa, Hiparquia se opone a la reclusión doméstica y a las leyes del silencio

de la condición femenina ateniense. En los banquetes griegos, demuestra sus habilidades filosóficas y opta por la frugalidad cínica. En la antología Palatina leemos:

Yo, Hiparquia, las labores de mujeres de amplios vestidos no elegí, sino la vida vigorosa de los perros. No las ropas con broches, ni el calzado de gruesas suelas, ni la redecilla reluciente me agradaron, sino la alforja camarada del bastón, su acorde doble manto y el cobertor del jergón en el suelo. Y afirmo ser así mejor que Atalanta la de Menalión, en la medida en que la sabiduría es superior a la montería. (en Zamora Calvo 2018, 114)

Si bien son pocos los ejemplos de cinismo femenino en la historia de esta corriente de pensamiento, se puede observar que el fundamento de esta variante está en la renuncia a los determinismos sociales del género y de la sexualidad, optando por un estilo de vida no disimulado, características que podríamos comparar con el universo discursivo de Rocío Boliver.

Partiendo de la idea de que el cinismo crítico del siglo veinte es un golpe bajo a la cultura, al arte, a la política y a la vida burguesa (Sloterdijk 2003, 563), Rocío Boliver se enfrenta a tabúes sociales que se muestran aparentemente inflexibles. La estructura narrativa de sus performances parte de la reflexión de los relatos asociados al cuerpo femenino para posteriormente pervertirlos. Históricamente, la representación del cuerpo femenino ha sido construida y atravesada por axiomas de ideologías hegemónicas: religiosas, económicas y científicas. A finales del siglo veinte son sobre todo las mujeres quienes encuentran en el arte del performance el medio ideal para empoderarse, exhibir los mecanismos que ejercen control sobre sus cuerpos y trazar nuevas posibilidades performáticas. Josefina Alcázar afirma que esta forma de (anti)arte permite recuperar el cuerpo de la mujer, secuestrado por los discursos,

situándolo como sujeto, espacio e instrumento para desestabilizar, invertir o satirizar las jerarquías sociales, los roles sexuales y los tabúes religiosos (2014, 223).

Los performances de Rocío Boliver se inician con la reflexión del performance social, es decir, de aquellas prácticas corporales controladas de manera inconsciente por normas reproducidas históricamente. Judith Butler afirma que el performance social se basa en la reiteración de su enunciación y realización hasta ser aceptado como natural. La facilidad con la que estos discursos son asimilados se hace particularmente evidente en la performatividad de género:

[...]la performatividad debe entenderse no como un “acto” singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. (...) las normas reguladoras del “sexo” obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo. (Butler 2002, 18)

De acuerdo con lo anterior, el sexo determina la performatividad del género. Esta “actuación” se hace obligada en un sistema cultural en el que predominan valores dicotómicos que determinan la diferencia de géneros y suministran patrones de identidad al individuo, sancionando a quienes no representan bien su rol. De este modo, según Butler, la performatividad reiterada del género, nos obliga a creer en su necesidad y naturalidad (2007, 27). El performance artístico ofrece la oportunidad de desestabilizar los dispositivos discursivos que controlan el cuerpo y Rocío Boliver denuncia con él las ataduras culturales a través de la subversión de signos implantados y de la recuperación del cuerpo desde el *yo*.

Ahora bien, además del uso del cuerpo como núcleo, considero que el cinismo y el performance artístico comparten dos características esenciales que están presentes en el trabajo de Rocío Boliver: la teatralidad y el carácter público. En primer lugar, el toque teatral de las acciones cínicas y performáticas está dado por la originalidad y la rareza que hay en el distanciamiento de los dispositivos éticos y estéticos de cada época, aunado a su carácter satírico, dramático y abyecto. Para Foucault, la teatralidad del acto cínico (escandaloso, provocativo y transparente) es consecuencia de la vida no disimulada de este perfil social que basa su conducta radical en los principios de *parrehsia* y *anaideia* (2010, 266), es decir, en el hablar franco y en la insolencia.

En los actos performáticos de Boliver, la insolencia recae muchas veces en la abyección. Josefina Alcázar sitúa el trabajo de esta artista mexicana en la categoría de lo abyecto, pues hace uso de elementos considerados como “desechos” o “degradaciones sociales” (2014, 235). Como herencia de los efímeros pánicos<sup>85</sup>, los performances de Rocío Boliver recurren a la estética de lo obsceno, es decir, a la exhibición de lo privado, y a la estética de lo grotesco a través de la presentación del cuerpo desnudo, de la visibilización de sus orificios y de sus secreciones (sangre y excremento), y de la hipérbole del dolor y el descontento. El cinismo y el performance, en su aspiración por distanciarse de los signos culturales del cuerpo, alaban la naturaleza –y por lo tanto, el cuerpo- como una gran totalidad

---

<sup>85</sup> En los años setenta, el artista chileno Alejandro Jodorowski se instala en México y experimenta con los efímeros pánicos, que influenciarían el trabajo de Juan José Gurrola, maestro de Rocío Boliver. Los efímeros pánicos son actos escénicos que tenían el objetivo de des-institucionalizar el teatro, desplazar el arte de las galerías y borrar las fronteras entre la actuación y el drama cotidiano. Esta propuesta incluía hacer uso de objetos y escenarios reales, realizar las (re)presentaciones fuera de las salas de teatro, experimentar con las emociones extremas mostrando el cuerpo desnudo en espacios públicos y utilizando materiales orgánicos como vísceras, sangre, leche, huevos o animales vivos.

con la que es necesario fundirse para encontrar la propia identidad (Onfray 2002, 138). De hecho, el performance es una acción abyecta si consideramos que atraviesa el umbral de las normas.

En la mayoría de sus actos performáticos, Rocío Boliver expone el cuerpo desnudo, lo que significa ya un acto cínico en sí. Para Sloterdijk, el cuerpo desnudo es un componente subversivo que destruye el escenario y los decorados entre los cuales estamos habituados a movernos (2003, 500). La desnudez cínica es sinónimo de

[...] confianza en la naturaleza, repudio a la civilización, gusto por la provocación y la anécdota pedagógica inquietante; ni Diógenes ni Grates se habrían negado a semejante escenificación, ya que el vestido es también argumento para el pudor. Hegel escribió sobre esta cuestión: "El vestido contribuye a la realización del objeto que persigue el arte ideal, que consiste en disimular los pequeños detalles del cuerpo que tienen relación con la vida animal, tales como venillas, pelos o arrugas de la piel, a fin de destacar únicamente el lado espiritual de la forma en sus contornos verdaderamente vivos". (Onfray 2002, 47)

Así, la desnudez no es únicamente la forma cínica de proyectar la singularidad frente a los discursos hegemónicos, sino que representa la vida en su estado natural. El cuerpo femenino y viejo que Rocío Boliver exhibe al desnudo en sus performances, especialmente en la serie *Between menopause and old age*, irrumpe en el orden cotidiano al exponer marcadores sociales tradicionalmente excluidos de las representaciones que circulan en el arte y en los medios de comunicación. Así, la exhibición del cuerpo con marcadores socialmente abyectos se convierte en un acto violento para el espectador. Para Muñoz,

Exhibitionism is a mode of comportment that insists on a certain decibel of emotion, one that like many aspects of Latino culture are considered too loud or unharmonious by normative ears. Exhibitionism scrambles the public/private dictates of normative desire. Private feelings or desires are broadcast in a fashion that calls attention to the codes of conduct that structure public emotion. (2006, 193)

La potencia del exhibicionismo del cuerpo desnudo radica en la producción de sentimientos sociales relacionados con el desprecio por ciertas representaciones como, en este caso, el cuerpo femenino sexual y/o maduro. Y aquí es pertinente preguntarnos cómo propone Rocío Boliver que sea percibido este cuerpo por medio de su obra escrita y performática. Lo que podemos observar en sus acciones es la presentación de un cuerpo abyecto que, la mayoría de las veces, se presenta como un cuerpo que ha sufrido el trauma de los efectos de las normas sociales, y por otro lado, enfatiza algunos estereotipos negativos, como el de la hipersexualidad femenina y el del horror a la vejez.

Asimismo, la sangre es una sustancia que está presente en varias de las acciones de Rocío Boliver; la sangre como tinta de una escritura política con la que se denuncian los efectos de las normas sobre el cuerpo. En los actos de esta artista, la aparición de esta sustancia es casi siempre producto de la punción de la piel por medio de agujas. Armando Favazza, quien habla sobre la presencia de la sangre en los performances de Ron Athey, afirma que

[...] el corte causa sangre para estimular las terminaciones nerviosas en la piel. Primero, las lesiones ayudan a verificar que se está vivo y, después, a poner atención en el borde, en la piel y percibir los límites del cuerpo. La eficacia de este proceso es alarmante: los cortes en la piel casi siempre concluyen en episodios de despersonalización. (en Sedeño Valdellós 2010, 191)

Como he mencionado anteriormente, la estructura narrativa de los actos performáticos de Boliver parten de la exposición del cuerpo que entra al escenario bajo los efectos de las convenciones sociales para dar paso a una transformación experimental del *yo* y del cuerpo. De este modo, la presencia de la sangre se encuentra en la fase de lo que podría ser considerado un rito de iniciación, es decir, en la fase de transición de la identidad, la cual conlleva un sacrificio que conduce a la restauración y liberación del sujeto. La sangre se convierte en un lenguaje-flujo metafórico que escapa de las barreras que lo contienen y que, por su carácter abyecto<sup>86</sup>, produce asco, temor o risa (Alcázar 2014, 224). Para Theweleit, siguiendo a Deleuze y Guattari, el flujo, en su acepción más amplia, representa la transgresión de barreras, y su liberación es la voluntad del deseo (1987, 230). Además, si como afirma Sloterdijk, “la sangre de la mujer se ha equiparado ritualmente a la sangre de Cristo” (2003, 387), su exposición pública da lugar a su desacralización.

El cuerpo que se presenta como lesionado o transgredido es un cuerpo abyecto. En el contexto de las manifestaciones artísticas neocómicas, Hal Foster se pregunta: “¿Por qué esta fascinación por el trauma, este deseo por la abyección hoy en día?”. Aparentemente, en la búsqueda de una verdad reprimida por los modelos de la cultura, el sujeto abyecto y los cuerpos dañados constituyen la prueba de “la verdad” como testimonio contra los poderes hegemónicos (Foster 2001, 170). Sin embargo, más allá de la exposición del cuerpo dañado y de las estrategias lúdicas de deconstrucción del cuerpo femenino, el cinismo como estrategia no plantea propuestas serias frente a problemas como la normalización del cuerpo y del

---

<sup>86</sup> Kristeva (1988, 53) afirma que los fluidos corporales que se desechan, como las lágrimas, la orina, las heces, la sangre y el semen, son literalmente abyecciones, sustancias excluidas de la esfera pública y confinadas al tabú, a lo escatológico, al horror, a lo emético y a lo patológico.

performance social femenino. Por el contrario, en ocasiones los performances de Boliver parecen insistir en el sufrimiento del sujeto autorreflexivo, enfatizan el sufrimiento como abyección y resistencia, y no se ocupan en proponer nuevos performances sociales más allá de sátiras y efímeros lúdicos.

Respecto a la abyección relacionada con la expulsión de secreciones corporales, Sloterdijk sostiene que los excrementos nos producen perturbación y nuestra reacción hacia ella es el más claro ejemplo del profundo adiestramiento que nos dicta lo que tiene que ocurrir oculta y privadamente (2003, 242). Defecar en público es un acto escatológico practicado por Diógenes y que ha estado presente en al menos dos performances de Rocío Boliver. La satisfacción de necesidades privadas en público, como la expulsión de desechos orgánicos, no sólo debe entenderse como una transgresión de las convenciones sociales sino como un lenguaje político. “Al ritmo de swing”<sup>87</sup> es un performance realizado por Boliver en marzo de 2012 en la frontera de Tijuana y San Diego, California. Con ayuda de una grúa, Boliver se columpió en el aire, balanceándose de un lado a otro del muro fronterizo para, posteriormente, desde arriba, defecar del lado estadounidense. Esta acción representa una burla hacia la arbitrariedad del concepto de frontera política cuando se trata de acciones orgánicas. El otro acto performático se realizó también en el año 2012, en el zócalo de la Ciudad de México durante una de las protestas contra el entonces candidato a la presidencia nacional, Enrique Peña Nieto. En este performance, titulado “Para cambiar, al PRI hay que cagar”<sup>88</sup>, Rocío Boliver defecó sobre una propaganda del político en medio de la multitud.

---

<sup>87</sup> Disponible en <https://vimeo.com/40011317>

<sup>88</sup> Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=NGKfejlR\\_KI&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=NGKfejlR_KI&feature=youtu.be)



La recepción de estas acciones puede observarse en los comentarios publicados en los videos y en las redes sociales de Boliver. En algunos, la defensa se justifica en el arte, pero en otros se expresa la confrontación ideológica por medio de opiniones como: “gente ‘normal’ de izquierda”, “pinches progres están mal de la cabeza”, “fuckin animals”, “Disgusting animals - throw them into prison”, “Liberals are human garbage”, “what is this insanity?”, “cerda”, “gata” y “fue un exceso”<sup>89</sup>. ¿De qué nos habla esta acción y su recepción? Por un lado, los performances de Boliver tienen el objetivo de mostrar la relación directa entre las acciones que provienen de la política oficial y los ciudadanos que la reciben, representados por Boliver, quien escenificaría un intercambio simbólico de mierda. El excremento está asociado semánticamente a lo popular, lo bajo, lo animal, lo irracional y a lo incivilizado, por lo tanto, la finalidad de su abyección en contextos públicos y políticos es contaminar y degradar los símbolos de división (en el caso de la frontera México-Estados Unidos) y de poder (en el caso de la manifestación política) para desactivar su potencial, profanarlos, desacralizarlos y hacerlos entrar en comunión con lo material, lo orgánico y lo real. Aquí, el acto cínico y performático está en la conversión de la palabra en acción: *cagarse*<sup>90</sup> en la frontera y en el PRI. Provocar asco y repugnancia es el objetivo de este tipo de actos violentos que parecerían cuestionar el nivel de repulsión que existe hacia el cuerpo, ya que la acción de defecar públicamente resulta más repugnante que los excesos inhumanos de la política.

Por otra parte, respecto al carácter público y masivo del cinismo y del performance, cabe recordar que, en sus inicios, Diógenes frecuentaba el ágora, recorría las calles, se

---

<sup>89</sup> Comentarios expresados en los videos de los performances citados y en las redes sociales de la artista. Merece la pena observar la insistencia en llamarle “animal”, categoría con la que Diógenes se identificaba.

<sup>90</sup> “Cagar” es una expresión coloquial utilizada en México que significa, entre otras cosas, despreciar o rechazar.

presentaba en tabernas, teatros y escenarios políticos, y deambulaba por los campos y por los márgenes de la ciudad. Con ello, optimizaba las oportunidades de interesar a una mayor cantidad de individuos. En las acciones cínicas, “la historia se escribía en el momento y la representación no era objeto de ninguna repetición, pues lo real no tiene copia” (Onfray 2002, 82). Los actos cínicos realizados por Diógenes ocurrían en espacios politizados, ya fueran espacios oficiales, como el ágora o el teatro, donde el sabio de la lámpara acostumbraba rebatir los discursos de otros filósofos; o bien espacios marginales como las tabernas y los campos.

En el siglo veinte, los actos cínicos se realizan también en espacios politizados y en medio de las multitudes; Foucault señala como tales las revoluciones, los actos terroristas y las vanguardias artísticas (2010, 197). Al igual que el cinismo helénico, el performance ha tenido el objetivo de desinstitucionalizar los espacios artísticos, llevando el arte-acción a espacios donde se pueda proponer un debate sobre determinados temas sociales. Ngúgí Wa Thiong’o afirma que los espacios donde los actos performáticos son presentados constituyen una apertura y un derribamiento de barreras (en Taylor 2011, 343), como se puede observar en los performances de Rocío Boliver realizados en la frontera México-Estados Unidos, el zócalo de la Ciudad de México, la Casa América de Madrid y en un teatro de ópera, en los que la artista ha exaltado y reconfigurado públicamente el significado, no sólo del cuerpo, sino de los espacios a través de las acciones que se realizan en ellos. De este modo, se confronta al cuerpo y al espacio público como territorios de negación de ciertas identidades, y al resignificarse el cuerpo se resignifican los espacios.

La ruptura con los lazos institucionales tanto del cuerpo como del espacio de representación sugiere, en términos de política artística, que el performance es un modo de activismo social. Valiéndose únicamente del cuerpo, el artista del performance se establece como una figura antinstitucional, antielitista y anticonsumista que, según Diana Taylor,

[...] viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como una postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo. (2011, 11)

El performance es chocante e impactante porque se realiza con el cuerpo, es decir, con un elemento real y no con su representación. Por ello, debe tenerse cuidado a la hora de concebir el performance como una práctica meramente artística, ya que éste –al igual que el cinismo– cuestiona y rechaza el artificio, la poca utilidad del arte-objeto y la vanidad del artista. Diógenes Laercio recoge algunas anécdotas en las que Diógenes de Sinope alega su preferencia por lo real frente a la representación<sup>91</sup>. En el siglo veinte y veintiuno, artistas del performance como Valie Export<sup>92</sup> y Deborah de Robertis<sup>93</sup> han realizado actos performáticos

---

<sup>91</sup> Véase como ejemplo la anécdota de los higos en Laercio, pág. 301 y el pasaje de la estatua de bronce en la página 282.

<sup>92</sup> En “Action pants: genital panic” (1969), Valie Export se presentó en un cine pornográfico con una metralleta en la mano y unos pantalones con una abertura triangular a la altura del pubis que dejaba a la vista sus genitales. Exponer su sexo implicaba una oferta implícita de su órgano genital real ante ese público masculino que acudía a consumir una fantasía. Se enfatizaba ese sexo real frente a lo representado en las películas que estaban a punto de exhibirse, donde la mujer se suele mostrar como objeto pasivo o sometido al varón. La metralleta, símbolo claramente fálico, simbolizaba el poder de quien lo porta y, tradicionalmente, está asociado al campo de batalla y, por ende, al hombre.

<sup>93</sup> En 2014, Deborah de Robertis presentó “Espejo del origen”, con el que cuestionó la inequidad de género en las instituciones del arte que dedican suficiente espacio al desnudo femenino pero no a las artistas. En esta acción, de Robertis exhibió su vagina abierta frente a la obra “El origen del mundo” (1866) de Gustav Courbet,

en los que cuestionan la sobrevaloración de la representación del cuerpo y de la sexualidad femenina.

Sin considerar las influencias del cinismo ateniense, Richard Schechner (1982), Diana Taylor (2011) y Josefina Alcázar (2014) señalan como precedente del performance las vanguardias artísticas de inicios del siglo veinte, específicamente el dadaísmo. No obstante, Sloterdijk afirma que el cinismo resurge concretamente con ese movimiento:

Con el dadá hace su aparición en escena el primer neoquinismo del siglo XX. Sus golpes se dirigen contra todo lo que se toma en serio: sea en el ámbito de la cultura y de las artes, sea en el de la política y la vida burguesa. No ha habido otra cosa que haya golpeado en nuestro siglo algo tan airadamente el *esprit de sérieux* como el martilleo dadaísta. El dadá no es, en su núcleo, ni un movimiento artístico ni antiarte, sino radical acción filosófica. (2003, 563)

Por su parte, Bernat Castany afirma que “existe una enorme afinidad entre la anaideia y la parresia del cinismo y la espontaneidad o el *je m'enfoutisme* dadaísta” (2012, 32), y exhorta a observar las vanguardias hispanoamericanas para encontrar la impronta del carácter cínico en ellas. El arte-acción hereda del dadá, y a su vez del cinismo, un espíritu de libre expresión, irónico, a favor del choque de consciencias y de la destrucción de las máscaras de la belleza y de la artificialidad del arte-objeto. Sin embargo, el carácter artístico del performance ha sido cuestionado casi siempre desde una visión conservadora del arte. Esta perspectiva rechaza la idea propuesta por Diamela Eltit de que el performance tiene la función política de interpelar tanto las normas sociales como las artísticas (en Taylor y Steuernagel, 2015). Algunos de los

---

considerada por algunos como imagen precursora de la pornografía y de la representación objetual y pasiva de la mujer (Sánchez, 2017).

aspectos que el arte-acción tiene como objetivo rescatar son: las confrontaciones entre el individuo y sus referentes sociales y culturales; el cuestionamiento a la desigualdad de acceso al arte y al conocimiento; y la elaboración y comunicación de discursos corporales que sensibilizan sobre distintas realidades. El arte-acción de mujeres y las teorías feministas han ido de la mano y se han nutrido mutuamente. Autoras clave como Monique Wittig, Judith Butler y, de manera más radical, Beatriz Preciado han materializado en sus cuerpos sus propias reflexiones sobre el género. Del mismo modo, artistas como Gina Pane, Orlan, Ana Mendieta, Valie Export y Annie Sprinkle no sólo han revolucionado el mundo del arte, sino que por medio de su trabajo han contribuido a repensar las perspectivas de género.

En el caso de México, considero que el trabajo de las artistas del performance, destacando el de Rocío Boliver, ha visibilizado algunos discursos hegemónicos normalizadores del performance social femenino. El trayecto de la consciencia femenina se ha acelerado en las últimas décadas. Apenas en los años cincuenta, Rosario Castellanos afirmaba que existía una escasez de aportaciones femeninas a la cultura. Esta autora remarcó que las exiguas contribuciones del sujeto femenino a la cultura occidental y mexicana eran poco originales y de nula importancia, y que “entre las formas culturales la mujer escoge las más accesibles, las que exigen menos rigor y disciplina, y las que son más fácilmente falsificables e imitables. De ahí que la literatura haya sido el más socorrido salvavidas de la mujer” (2005, 216). La condición política y cultural femenina de la que hablaba Castellanos estaba determinada por las limitaciones del acceso de la mujer a la esfera pública. Sin embargo, no se puede demeritar la “escasa” participación de las mujeres en el escenario político y cultural de México durante el siglo diecinueve y la primera mitad del siglo veinte. El cada vez más frecuente acercamiento de la mujer a la educación permitió que varias mexicanas y extranjeras

—sobre todo cubanas, como Julieta Campos y Ángela González Benítez— se iniciaran en el activismo político, en el periodismo y en la literatura para construir un feminismo que surgía de la academia. Los principales aportes de estas pioneras fueron la creación de espacios educativos para mujeres y la publicación de libros y revistas que sirvieran para la alfabetización y para la sensibilización social a través de la circulación de la voz y la escritura femenina, una labor que implicaba grandes riesgos. Sor Juana Inés de la Cruz, Antonieta Rivas Mercado, María Enriqueta Camarillo, Laura Méndez de Cuenca, Rita Cetina Gutiérrez, Elvia Carrillo Puerto, Dolores Correa, Elena Garro y Rosario Castellanos, entre otras, construyeron los puentes que servirían como plataforma para las mujeres de la segunda mitad del siglo veinte, cuyo contexto político global les permitiría reflexionar y realizar cambios radicales del papel de la mujer en la sociedad y en el campo cultural mexicano.

La aparición de Rocío Boliver en la escena del performance a finales del siglo veinte es producto de una tradición (in)disciplinaria de pensamiento y acción femenina que detona en los años sesenta. En el caso particular de México y América Latina, las vanguardias corporales se desarrollan durante ese periodo de convulsiones sociales y políticas con el propósito de denunciar y detener los daños sufridos por la violencia del Estado y la violencia de una cultura patriarcal. De este modo, el performance es una práctica artística y política que ha permitido a los sectores corporalmente más controlados, como es el caso de la población femenina y del sector LGTBQ, experimentar con la libertad y la plasticidad del cuerpo, que durante siglos le han sido restringidas.

Las décadas de los años ochenta y noventa estuvieron marcadas por el surgimiento de una generación de artistas mexicanas provenientes de las artes plásticas y del teatro, entre las

que se encuentran Maris Bustamante, Mónica Meyer, Katia Mandoki, Lorena Wolffer, Katia Tirado, Lorena Orozco, Elvira Santamaría y Rocío Boliver. Para Josefina Alcázar, la importancia del performance en México radica en que:

En sociedades que reprimen hasta los deseos ha sido muy importante presentar los temas tabúes. La transgresión de una moral hipócrita y atenazada conforma una vertiente muy importante en el performance. El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo, materia prima y producto, significado y significante. La explotación del cuerpo y la búsqueda de una sexualidad libre se abordan desde los ángulos del feminismo, la lucha lésbico gay, el cuestionamiento de la religión, el análisis del comportamiento público y privado, temas significativos del performance autobiográfico e intimista. En la indagación del cuerpo algunos buscan la exaltación de los sentidos, llevan el cuerpo a los límites donde el placer se torna dolor y el dolor se torna placer. De esta manera, los artistas del performance no sólo cuestionan la división entre las artes sino la separación entre el arte y la vida. (2005, 11-12)

Rocío Boliver, desde una visión autorreflexiva y autobiográfica del género, utiliza su cuerpo para denunciar la experiencia de la violencia material y psicológica derivada de los discursos religiosos, políticos y mediáticos que limitan la performatividad del cuerpo y de la sexualidad femeninas. De este modo, el performance se convierte en una manera efímera de anular el poder controlador y punitivo, de resistirlo y de transgredirlo. Se trata de una práctica neocínica y abyecta ya que, en sí, “lo abyecto está del lado femenino; está en oposición al orden de lo simbólico regularizado patriarcal” (Kristeva en Nead 1998, 56-57). Así, el carácter cínico y abyecto de los actos performáticos de Rocío Boliver reactiva actos estéticos y políticos que cuestionan el performance social de la sexualidad y la vejez femenina por medio de acciones transformadoras.

### 3.3 La construcción del perfil cínico I: La puta

El primer acto performático de Rocío Boliver se tituló *La reina de las putas* y fue presentado en la Ciudad de México en el año 2002. En él, la artista aparece por primera vez ante el público y se autoproclama *la reina de las putas*. Para Alcázar, “la elección del término *puta* implica una alteración radical del sistema de valores morales y éticos” (2014, 227), pues con este término Boliver se apropia de la representación de una figura femenina socialmente abyecta que desafía y pervierte el sentido de los valores sexuales de la mujer. El concepto de *puta* es para Marcela Lagarde “una categoría de la cultura política y patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres” (Lagarde 2001, 560). Se trata de un término sexofóbico, pues la puta encarna el erotismo y la sexualidad femenina que desacraliza la figura de la mujer des-sexuada promovida en occidente por el cristianismo y materializada, en el caso de México, en la figura de la Virgen de Guadalupe.

En este performance, la artista apareció en el escenario atada con un alambre de púas a una gran rueda de madera, con los brazos y las piernas abiertas, simulando una crucifixión. En la parte superior de la rueda se leía *La reina de las putas*, inscripción que evocaba la de *El rey de los judíos*, grabada sobre la cruz de Jesús de Nazaret, y que establece un paralelismo entre la crucifixión de Cristo y la estigmatización de la mujer sexual. La cruz, espinas y púas son instrumentos de castigo público, mientras que la rueda en la que Boliver giraba sobre el escenario es símbolo de la reiteración histórica del discurso que condena a la mujer por su conducta sexual. Posteriormente, en un acto de liberación, Boliver cortó con unas pinzas el alambre y se desgarró la ropa con unas tijeras. Su atuendo consistía en un corsé de cuero



negro, ropa interior roja, medias de red y botas de cuero negro, es decir, una de las representaciones más comunes de la prostituta en el imaginario colectivo (Imagen 1).

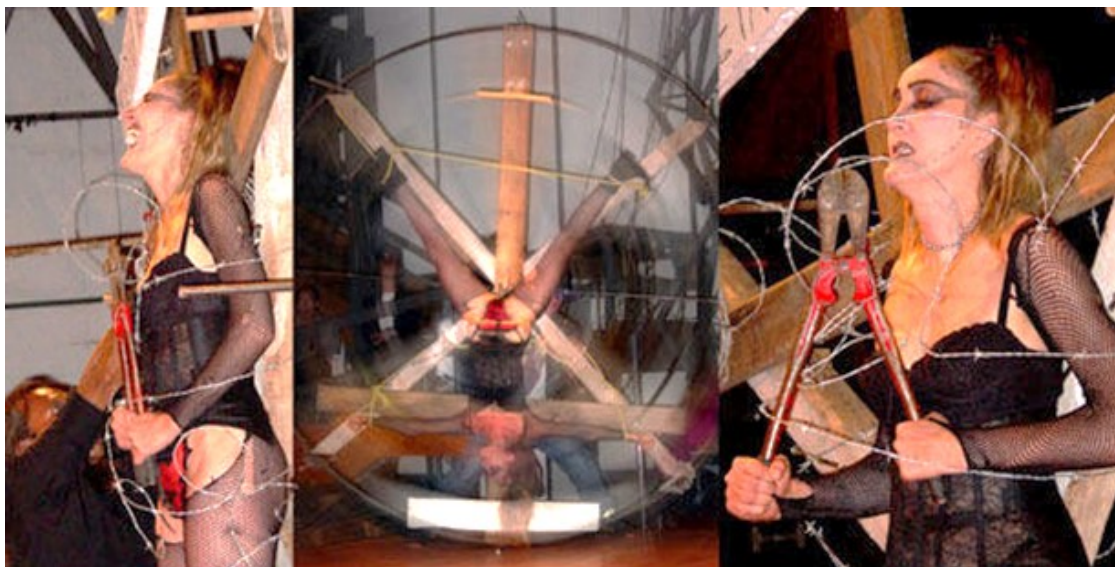


Imagen 1: Performance *La reina de las putas*  
Presentación del libro *Saber EScoger* de Rocío Boliver en Museo Universitario del Chopo  
Foto: David Estrada, Fuente: Cortesía de la artista

La mayoría de los performances de Boliver se inician mostrando los efectos de los discursos hegemónicos sobre el cuerpo femenino. Después, y casi siempre haciendo uso de tijeras o pinzas, realiza un corte para arrancar de su cuerpo las trazas de los discursos dominantes y generar un nuevo relato personal. De esta manera, en *La reina de las putas*, Boliver se despoja de los estigmas que señalan negativamente a la mujer como sujeto sexual y deja su cuerpo desnudo, eliminando todo símbolo artificial que le otorgue una marca social. Como acto de

desprecio, recurre a la blasfemia<sup>94</sup> haciendo señas obscenas a la cruz, utilizando un repertorio corporal violento en contra de un símbolo religioso. Según Sloterdijk, “todas las blasfemias primarias son portadas por el impulso quínico que no permite que ningún ídolo le tome a uno por tonto” (2003, 415). Para este mismo autor, no es posible hablar de cinismo sexual sin hablar de la actitud del cristianismo hacia la sexualidad, pues los gestos cínicos “sólo pueden aparecer sobre un fundamento de idealismo y opresión”. La moral sexual cristiana está construida sobre mentiras sublimes que pueden desatar una búsqueda de la verdad con rasgos agresivos, satíricos y blasfemos. Se trata de un diálogo casi natural pues “tan pronto como el idealismo haya tensado el arco, el realismo atacará blasfemamente” (Sloterdijk 2003, 384).

Al final del acto, Boliver concluye el performance con la lectura de algunos relatos porno-eróticos contenidos en el libro *Saber esCoger*. A través de la escritura de textos íntimos, autorreflexivos y carentes de eufemismos, Boliver denuncia la doble moral sexual en el contexto mexicano y expone su propia imagen como sujeto activo sexual que realiza prácticas consideradas como tabú en el universo de la sexualidad femenina, tales como el deseo, el goce, la promiscuidad, el onanismo y la sodomía. Por ejemplo, en el relato “¡A la conquista del chocho, mis valientes!” leemos:

Presentarse abiertamente sexual, sensual, no invalida que puedas ser una buena mujer, ¿o sí? Mostrarte como eres, con lo bueno y lo malo que supone dejar de jugar al juego del prospecto en turno, pareciera ser riesgoso. ¿Por qué ahuyenta entregarse sin patrañas, sin escondrijos metafóricos? (...) ¿Será que al coger pierdes candor, dejas de ser mujer digna y respetable, pierdes las “virtudes femeninas” automáticamente? (...)

---

<sup>94</sup> Sloterdijk afirma que el primer acto de blasfemia religiosa se trató de un acto cínico cuando Moisés rompió las tablas grabadas por el dedo de Dios. Moisés destruyó aquello que no era Dios sino ídolos, espíritu sino letra (2003, 413).

Ocultarlo, ¿qué razón tan irracional nos empuja a esconder nuestros instintos? (...) A qué tanto rollo de amores inexistentes, no concretados, ternuras difícilmente experimentadas, a dónde los falsos te amo y te extraño: al chile la razón del encuentro! ¡Prefiero el destape fortuito, inesperado, que no necesita maña ni artimaña! O qué, de a tiro serás puta... ¡Te gusta coger! (2008, 47-49)

En sus relatos, Boliver se asume como un sujeto sexual y cuestiona la manera en la que la identidad social del individuo femenino está condicionada por el ejercicio de su sexualidad. Asimismo, propone una sexualidad deslindada del mito del amor. Sloterdijk afirma que los orígenes del cinismo sexual no están dados únicamente en el cristianismo sino en el discurso del amor idealista, concretamente en el mito platónico del andrógino. La idea del ser incompleto y de la búsqueda del alma complementaria, según los cínicos, no debería de excluir los encuentros fortuitos de cuerpos complementarios. Esta “teoría erótica” creada por un grupo de hombres que excluían a las mujeres de sus banquetes filosóficos, resultaba ingenua para los cínicos quienes rechazaban un concepto tan abstracto como el amor por encima de los impulsos corporales y sexuales (Sloterdijk 2003, 274-278). Del mismo modo, Rocío Boliver se pronuncia en contra del protocolo social del cortejo, del enamoramiento, del resguardo de la virginidad y del matrimonio; condicionantes originalmente económicas<sup>95</sup> que permitirían a la mujer ejercer su sexualidad con un solo hombre. Con la finalidad de alentar estas prácticas, históricamente se han reiterado discursos que alientan la castidad y que alertan sobre los peligros del sexo: vicios como la prostitución, enfermedades y violencia que generan

---

<sup>95</sup> En su texto “El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política del sexo” (1986), Gayle Rubin, siguiendo a Engels, sostiene que la opresión sexual sobre la mujer está basada en la economía. Por economía se entiende “el sistema por el cual los elementos del mundo natural son transformados en objetos de consumo humano”. Así, la mujer se convierte en un objeto de intercambio entre familias para organizar redes de parentesco y asegurar un sistema económico eficaz.

el desprestigio y la exclusión social. Por ello, los relatos escritos y corporales de Rocío Boliver son una manifestación cínica de auto-abyección, subversión y perversión de los valores otorgados a la sexualidad femenina, a través del performance de una ética y una estética de lo obsceno que exhibe públicamente lo que debería de permanecer en privado o silenciado. Su escritura es femenina, privilegia la voz y la voluntad que se empodera de su sexualidad. Antes de buscar un diálogo y una reconciliación con la voz masculina, la voz de Boliver se yergue empoderada sobre lo que antes le fue negado como derecho: lo abyecto del campo femenino. La conquista de la palabra que Boliver logra con *Saber EsCoger* señala la urgencia por ser percibida como un sujeto sexual sin máscaras y libre de restricciones sociales. Sin embargo, corre el riesgo de reducir su condición femenina a una condición meramente (hiper)sexual, adoptando mecanismos de discursos sexuales masculinos ampliamente difundidos como lo es, por ejemplo, el discurso pornográfico.

Por otro lado, con respecto a la idea de una reconciliación imposible entre el cuerpo y la religión, Rocío Boliver realizó un acto performático con el que se desidentificó de los principios católicos que intervienen en la construcción social del cuerpo y de la sexualidad femenina. El acto llevaba por título *La embajadora de la buena voluntad*. Este performance fue realizado en la Casa América de Madrid. Esta institución, que tiene como objetivo fortalecer las relaciones entre España y los países de América Latina, invita cada año a figuras de la política, del arte, de la comunicación, así como del mundo académico y empresarial, a los que nombra “embajadores de la buena voluntad”. Por medio de diferentes formatos, en estos programas se dan a conocer en España algunos aspectos de la realidad de los países latinoamericanos. En el año 2007 Rocío Boliver presentó un performance austero pero mordaz que impactó a los asistentes de este evento abierto al público.

La artista comenzó su presentación simulando seguir el protocolo pertinente en este tipo de eventos. Vestida de una manera sobria, Boliver saludó y agradeció la asistencia del público, de la prensa y de las autoridades de la institución. Posteriormente explicó que ha decidido, como es costumbre, llevar un obsequio como agradecimiento a tan honorable invitación. A partir de este momento, el acto comienza a desplegarse en otra dirección diferente a la esperada. Colocándose frente al público, Boliver se despojó de los pantalones y se sentó de manera frontal al público con las piernas abiertas mostrando sus labios vaginales unidos con hilo. Posteriormente, los descosió y extrajo de su vagina un Niño Dios de yeso. Con la figura en la mano, Boliver explicó que se trataba de un regalo que deseaba devolver (Imagen 2):

Esto que olvidaron hace unos años en mi país, ha causado tantos estragos que yo he pensado que lo mejor es regresarlo a su lugar de origen. No sólo ha causado problemas en mi país, sino en países vecinos, países amigos, hermanos. Así que, aquí se los entrego. Quiero dárselos y pedirles que lo cuiden, que lo guarden y que no lo anden dejando por todos lados porque realmente causa muchos conflictos. Si alguien quiere guardarlo, aquí lo tenéis.



Imagen 2: Performance *Embajadora de la buena voluntad*  
Casa América, Madrid, España.  
Foto: Luan Mart, Fuente: Cortesía de la artista

Finalmente la artista ofreció la figura al público, pero ante la ausencia de alguien que la tomara, la lanzó al aire para que, al caer, se rompiera en pedazos. El hecho de que Boliver haya decidido realizar este performance en la Casa América de Madrid no es fortuito. Se trata de una institución reconocida como oficial, que aprueba y reproduce protocolos que atienden a las buenas maneras, al buen comportamiento, a la norma, al reciclaje de ideas y a la aceptación e integración de discursos políticos oficiales. Además de la irrupción de un espacio oficial con un acto político insolente, el cinismo se hace presente nuevamente con la blasfemia. En este

acto performático, Boliver erradica simbólicamente los discursos religiosos que, desde la época colonial, han sido implantados en las mentes y cuerpos de las mujeres latinoamericanas. Estos discursos han restringido (de ahí la vagina cosida) la sexualidad femenina al matrimonio y a la procreación. El alumbramiento o aborto del Niño Dios podría ser interpretado como una abyección, una expulsión y un rechazo de aquello que interviene en la autonomía del sujeto y de sus deseos. Aunque es cierto que la religión católica ha establecido valores que condicionan los usos del cuerpo y de la sexualidad femenina en México, no debe olvidarse que la moral prehispánica mantenía similitudes con la moral católica respecto a la sexualidad femenina. Por ejemplo, en ambas culturas se construyó la imagen social femenina basada en el intercambio de mujeres entre familias; la idea de peligro y desprestigio social frente a la sexualidad fuera del matrimonio; y la reclusión de la mujer en el hogar. Estas ideas contribuyeron a la consolidación de una escala de valores más o menos homogénea que posteriormente formaría parte del imaginario de una identidad nacional. Afirmar que el discurso católico es el único agente de control sexual sería limitado, pues la performatividad social del cuerpo asociada al género en el contexto mexicano es producto del sincretismo de una tradición prehispánica y de un proyecto occidental introducido en el territorio a partir del siglo dieciséis.

Otro performance similar a la anterior sería *¡Cierra las piernas!*, presentado en Nueva York en 2003. Aquí, Boliver expone los efectos de los discursos hegemónicos a través de dos estereotipos femeninos históricamente confrontados: la virgen y la prostituta. La artista comienza su presentación vestida con un hábito de monja. En el escenario únicamente hay un monitor de televisión apagado y una camilla de hospital cubierta con una sábana blanca que tiene, en la parte inferior, un espejo. Rocío Boliver levanta su falda para mostrar la vagina, la cual está siendo, al mismo tiempo, enfocada por una cámara. El monitor se enciende y se

muestra un primer plano de los genitales de la artista, poniendo así en el centro del discurso esta parte del cuerpo. Posteriormente, Boliver toma un Niño Dios de porcelana y lo acuesta sobre la camilla. Después, se sienta en la misma camilla y comienza a desinfectar el área del pubis con yodo, como si fuera a realizar una cirugía. Saca una aguja y, con ayuda del espejo, se perfora los labios vaginales y coloca una argolla en cada uno de ellos. A continuación, toma la figura religiosa, la cubre con un preservativo, la humedece con lubricante, se acuesta sobre la camilla con las piernas abiertas en posición frontal al público y procede a introducirse con evidente dolor el objeto. Una vez que está dentro, la artista cierra la entrada de la vagina uniendo las argollas que ha colocado previamente. La sangre corre. Este acto alude, nuevamente, a la dolorosa implantación de los discursos religiosos sobre el cuerpo y la sexualidad femenina, pues estos discursos no solo dictan las normas de usos del cuerpo, sino que también castigan por medio del miedo y de la culpa la expresión libre de los deseos.

En un segundo acto, Boliver se quita el velo de monja que lleva puesto para dejar en libertad su cabello alborotado, teñido en rojo. Se desnuda y enseguida se viste con un negligé rojo, medias negras y zapatos rojos de tacón. Las medias están unidas con un zíper que la artista cierra, haciendo que sus piernas queden pegadas, una a la otra, efecto que le da nombre al performance: *¡Cierra las piernas!* Esta frase se le repite a las niñas en México para evitar posturas que expongan sus genitales. La vagina debe quedar siempre oculta, guardada, cerrada. Según María Ruido, las partes liminares del cuerpo, como son los genitales, son negadas, percibidas como obscenas e impropias, relegadas a la privacidad, sometidas al tabú y representadas en el orden visual como perversidades monstruosas (en Alcázar 2014, 224).



Finalmente, el performance concluye cuando la artista rompe un collar de perlas que lleva al cuello y deja caer cada una de las piezas redondas, como si fueran lágrimas que simbolizan el sufrimiento del estigma que conlleva ser mujer. Tanto la monja como la prostituta sufren. Ambas deben cargar con un cuerpo lleno de signos sociales contradictorios y dolorosos que limitan sus deseos. Desde sus primeros performances, Rocío Boliver ha expuesto y cuestionado reiteradamente esas dos imágenes irreconciliables: la virgen y la prostituta; dos imágenes confrontadas, construidas a partir de su sexualidad, que definen los únicos dos lugares sociales de la mujer (se pertenece exclusivamente a una u otra categoría) y que le otorgan un valor de sujeto potencialmente peligroso por naturaleza, obligado a mantener bajo control sus impulsos sexuales. Erika Bornay afirma que desde su consolidación, la iglesia católica ha estigmatizado el cuerpo femenino. Por ejemplo, en *De cultu feminarum*, escrito por Tertuliano entre los siglos II y III, leemos:

Mujer, deberías ir siempre de luto, estar cubierta de harapos y entregada a la penitencia, a fin de pagar tu falta de haber perdido al género humano (...). Mujer, tú eres la puerta del diablo. Eres tú quien has tocado el árbol de Satanás y la primera que ha violado la Ley Divina. (en Bornay, 1995, 33)

Más tarde, la Iglesia optó por adorar a la mujer siempre que esta fuera reducida a la imagen de la Virgen, una mujer des-sexualizada que concibió sin el pecado del sexo y del contacto corporal. Autores como Gayle Rubin (1986), Klaus Theweleit (1987) y Susan Bordo (2004) han profundizado en el estudio de las dinámicas políticas que han operado en la concepción histórica de la mujer en occidente. Basándose en observaciones sociales y en las representaciones de la mujer en los discursos dominantes (como el del arte o el de los medios de comunicación) estos teóricos afirman que, en los últimos quinientos años, los códigos,

funciones y necesidades del cuerpo femenino han sido redireccionados hacia una erotización o hacia una des-erotización en función de los intereses políticos de turno y de los cambios en la relación de producción entre hombres y mujeres.

Los orígenes de la construcción de la figura femenina y su rol en la sociedad occidental se pueden rastrear en el platonismo y en el cristianismo, así como en el pensamiento cartesiano. Según Alcázar, con Descartes se dio en occidente una separación entre el cuerpo y la mente, una división entre el cuerpo y la identidad localizada como personalidad, alma o consciencia. El cuerpo se transformó en un recipiente del alma sometido al control de impulsos (2014, 238-239). Para Bordo, desde esta postura cartesiana y occidental la mujer simboliza de facto el cuerpo, los deseos y la histeria, mientras que el hombre ha representado la razón, la inteligencia, la cordura y el control. La mujer ha portado el estigma de poseer un cuerpo culpable de despertar los instintos del hombre (2004, 5). De este modo, los estereotipos de la mujer están relacionados con una ética y una moral vinculada a su cuerpo y a su sexualidad. Con el surgimiento del performance a finales del siglo veinte, los artistas de esta disciplina parecen tomar consciencia y empoderarse de su cuerpo al mismo tiempo que se preguntan qué hacer con él y con los imaginarios fijos del cuerpo.

De la concepción de la mujer en occidente se desprenden esas dos imágenes arquetípicas relacionadas con las prácticas corporales y sexuales: la virgen y la prostituta. En el caso de México, Roger Bartra (2005b, 193) señala la presencia de estas dos figuras femeninas decisivas en la historia y en la construcción de una cultura nacional, materializadas en la Virgen de Guadalupe (Tonantzin) y en la Malinche (Malinalli), dos vírgenes

intercambiadas<sup>96</sup> durante la conquista española. La primera ha sido no sólo un emblema nacional sino la figura femenina ideal: la extensión del mito edípico de la madre desexualizada en la que se sedimentan los valores morales del catolicismo. La segunda es una entidad seductora y traidora de los valores sociales.

En México, el tropo de la prostituta ha sido expuesto reiteradamente en melodramas aleccionadores durante todo el siglo veinte a través de la música popular, el cine, la radionovela, la fotonovela, la historieta, la telenovela e incluso de la literatura. En los años setenta, Juana Armanda Alegría (en Bartra 2005a) afirmaba que los estereotipos de la mujer mexicana se resumían al ser abnegado y servil que cultivaba la virginidad y la idea del sexo como algo repugnante. Por su parte, para el hombre, según Octavio Paz, la mujer era concebida como un instrumento, ya sea de los deseos del hombre o de los fines de la sociedad y la moral, y como un ser oscuro, secreto y pasivo. La mujer nunca es ella misma; es la encarnación del mal, nació con la maldición de la anatomía abierta (Paz 1994, 40). Luce Irigaray confirma estas características cuando refiere que culturalmente en occidente a la mujer, por su condición carente de falo, le han sido atribuidas la frigidez, el masoquismo, la preponderancia de la función materna sobre la función erótica y el goce femenino centrado en

---

<sup>96</sup> En 1519 ocurrió la batalla de Centla en la que se enfrentaron indígenas mayas-chontales contra españoles al mando de Hernán Cortés. Después de su derrota, los indígenas mayas-chontales ofrecieron a los españoles un tributo de alimentos, oro, piedras preciosas y “hasta veinte mujeres de sus esclavas para que les cociesen pan y guisaren de comer al ejército (López de Gómara 2007, 46-47). Entre esas mujeres se encontraba Malinalli (también reconocida como Malintzin, Malinche y Doña Marina), una joven princesa náhuatl entregada como esclava, primero a los mayas y después a los españoles, que contraería nupcias con Hernán Cortés y fungiría como intérprete entre indígenas y españoles hasta su llegada a Tenochtitlán. Braunstein afirma que Malinalli recuperó su origen noble al lado de los españoles quienes le concedieron un estatus de superioridad, “mientras que los indios mismos la elevaron al grado de diosa” (2001, 60), una diosa regalada a los españoles. Una vez tomada la ciudad mexicana, los españoles comenzaron el proceso de evangelización de los indígenas introduciendo el culto a la virgen de Guadalupe. La imagen de esta virgen acompañó a los españoles en su conquista territorial en México, y es vista por Octavio Paz como un regalo espiritual, “un consuelo”, “un amparo”, una protectora; una madre para los mexicanos (Paz 1994, 35).

la vagina (2009, 32-33). Con ello, sostiene Butler, se genera una desintegración de la totalidad del cuerpo y se restringe su erotogeneidad (2007, 230).

Al respecto, Rocío Boliver denuncia en sus performances la fragmentación del cuerpo y la reducción del sujeto femenino a la vagina. Según Henslin y Biggs, la vagina ha sido históricamente un objeto sagrado al que únicamente tienen acceso dos personas: el médico y el marido, y sólo bajo circunstancias específicas. Ni siquiera la mujer es dueña plena de su vagina pues ha sido construida como algo separado de ella. La vagina es sagrada; la mujer no. Henslin y Biggs afirman que es por ello que las prostitutas han perdido tradicionalmente el respeto de la sociedad, pues han profanado aquello que ha sido considerado como la parte más sagrada de la mujer (en Kapsalis 1997, 11). En la mayoría de sus performances, Boliver pone en el centro de su discurso corporal la vagina ya que culturalmente esta parte del cuerpo se ha convertido en el núcleo representativo de la mujer. En *Sonata para Pepáfono y voz Opus 140*, otro de sus actos performáticos, Rocío Boliver profana cínicamente la vagina, aunque no realiza la profanación esperada en la que la vagina pasa de ser un objeto sagrado a uno hipersexual, sino que des-sexualiza los genitales femeninos para darles un uso inesperado (y he aquí la creatividad cínica del filósofo-artista): los convierte en una cavidad de resonancia musical. Respecto a la profanación de elementos culturalmente sagrados, Giorgio Agamben afirma que la profanación es

[...] la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación de lo divino y de lo humano y que hace de ella un uso particular. (...) La profanación no restaura un uso natural que preexistía a su separación en la esfera religiosa (...) Profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones, sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso (...), desactivar los dispositivos para hacer posible un nuevo uso. (2005, 99-113)

Para ello, Boliver inventa *el pepáfono*<sup>97</sup>. El pepáfono es un instrumento musical que consiste en una bomba manual de aire conectada por medio de una manguera a un embudo que se introduce en la vagina. El embudo tiene la finalidad de facilitar la entrada de aire y de amplificar el sonido de salida del mismo. Al suministrar aire dentro de la cavidad, éste sale posteriormente expulsado con un sonido que el espectador reconoce como desagradable, incómodo o cómico (Imagen 4).

El pepáfono tiene varias lecturas. En primer lugar, parece cuestionar el valor sexual que le ha sido otorgado a la vagina. Para Monique Wittig, el género es concebido en función del sexo y “el sexo es una orden para que el cuerpo se transforme en un signo cultural, se materialice obedeciendo a una contingencia históricamente establecida” (en Butler 2007, 27). En un acto cínico, Boliver anula el valor simbólico del sexo y le otorga otro. ¿Por qué no utilizar esa parte del cuerpo para hacer música? En una crítica sobre los usos aprendidos del cuerpo y las posibilidades de experimentación, Deleuze y Guattari se preguntaban “¿por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre?” (2002, 156-157). Así, Boliver contrarresta satíricamente la sobrevaloración de la vagina ubicándola al nivel de la cavidad bucal o nasal, pervirtiendo al mismo tiempo los valores estéticos del arte.

---

<sup>97</sup> El nombre viene de *pepa*, una de las formas vulgares de referirse en México a la vagina.



Imagen 3: Performance *Sonata para Pepáfono y voz Opus 140*  
 Auditorio Olav Roots, Conservatorio de Música, Universidad Nacional de Colombia  
 Foto: Frances Pollitt, Fuente: Hemispheric Institute  
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc09-performances/item/84-09-rocio-boliver-la-congelada-de-uva-and-ana-de-alba>

En *Sonata para Pepáfono y voz Opus 140* se parodia precisamente una sonata, una manifestación artística asociada a la alta cultura. En su apertura, la primera impresión que da el espectáculo es que se va a cumplir con el protocolo de rigor (Imagen 3). La sobriedad y elegancia del escenario y de los atuendos de Ana de Alba (voz) y de Rocío Boliver (pepáfono) lo sugieren así, hasta que Boliver se sienta en una silla frente al público, abre las piernas mostrando los genitales, introduce el embudo del pepáfono y lo hace sonar con la misma seriedad con la que Ana de Alba comienza a cantar algunas notas a capela. Posteriormente, el concierto va adquiriendo un ritmo más rápido y desenfadado que concluye con gritos y con un *allegro* de pepáfono.

Con esta parodia, Boliver se burla de la seriedad de las manifestaciones artísticas consideradas cultas, realizando una de las premisas del arte-acción, que es la desinstitucionalización del arte. Para sabotear la idea de arte, la “ensucia” agregándole un elemento impensable: una vagina profanada. Al mismo tiempo, Boliver hace cantar a la vagina, le otorga una voz que desmitifica el erotismo femenino mostrándonos cínicamente: ¡esta es la verdadera voz de la vagina!



Imagen 4: Performance *Sonata para Pepáfono y voz Opus 140*  
Auditorio Olav Roots, Conservatorio de Música, Universidad Nacional de Colombia  
Foto: Frances Pollitt, Fuente: Hemispheric Institute

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc09-performances/item/84-09-rocio-boliver-la-congelada-de-uva-and-ana-de-alba>

### 3.4 Construcción del perfil cínico II: La vieja

Además de la *puta*, Rocío Boliver trabaja con otra categoría social femenina excluida de los discursos hegemónicos relacionados con la belleza y la sexualidad: la *vieja*. Los discursos dominantes, puestos en circulación de manera reiterada, establecen normas y categorías sociales jerarquizadas relacionadas con el cuerpo, como lo son el género, la clase, la raza y la edad. Las complejas relaciones que se desprenden de los modelos de representación producen el repudio de los cuerpos que se perciben como diferentes. Por ello, el performance ha sido el espacio-acción ideal de lucha contra el proyecto de homogeneidad que convierte al cuerpo en un objeto difícilmente reconciliable con el yo y con los otros.

Una de las categorías sociales mayormente excluida de los discursos relacionados con la belleza, la sexualidad e incluso el mercado, es el de la vejez femenina. La vejez femenina es, en sí, una categoría abyecta de la representación femenina<sup>98</sup>. Para Butler, lo abyecto son “aquellas zonas invisibles, inhabilitadas de la vida social que, sin embargo, están intensamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invisible es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (en Alcázar 2014, 224). Consciente de ello, y desde su condición de mujer perteneciente a una población mayor de sesenta años, Rocío Boliver expone y cuestiona los daños producidos por los discursos excluyentes, se reapropia de su cuerpo y le reasigna significados recurriendo a estrategias discursivas cínicas.

---

<sup>98</sup> La vejez femenina como monstruosidad ha sido argumento central de algunos relatos mexicanos como “El retrato de Anabella” (1973) de Sergio Galindo y *Señorita México* (1995) de Enrique Serna.



Rocío Boliver ha creado una serie de performances titulados *Between menopause and old age* en los que desafía el canon occidental de representación de los cuerpos femeninos. Este canon rechaza la presencia femenina cuando el periodo de fertilidad ha caducado, convirtiendo a los cuerpos ancianos en cuerpos abyectos. En estas acciones, Boliver explora la violencia que el cuerpo femenino envejecido experimenta a causa de la discriminación por edad. La vejez, además de ser una etapa biológica del cuerpo humano, es una categoría social estigmatizada que se vincula con la poca utilidad económica y con el deterioro orgánico y sexual, lo cual resulta sumamente relevante considerando la sobrevaloración del sexo en la cultura occidental; la vejez se opone a la belleza, a lo deseable y, según Luce Irigaray, al acceso a una vida social, cultural y política (1992, 111).

Irene Ballester afirma que, de manera general, en occidente el cuerpo masculino del anciano ha estado vinculado a la experiencia, la sabiduría, la virtud, la eternidad, e incluso, a la fertilidad. Las representaciones artísticas de la vejez masculina son abundantes y la mayoría de las veces exhiben cuerpos hercúleos. Sin embargo, la vejez femenina ha sido escasamente representada, sobre todo en desnudos. Por un lado, el cuerpo desnudo de Eva ha simbolizado el pecado, la humillación y la vergüenza; por otro lado, el cuerpo femenino canónico está relacionado con la sensualidad de la fertilidad (2012, 176). Sólo de esa manera, el cuerpo femenino tolera las miradas y se convierte en un cuerpo deseable. Para Ballester

Mientras que la proporción reina en el cuerpo femenino, bello, erótico, ideal, el cuerpo de la anciana provoca angustia y patetismo. Donde había deseo, ahora se pasa a un cuerpo ausente de erotismo en el que las carnes ajadas y las arrugas, comparadas con la decrepitud, señalan la proximidad del fin de la vida. (Ibíd, 178)

Asimismo, para Pearson and Shaw la vejez es una etapa de la vida por la que no se quiere atravesar y a la que se nos obliga a renunciar; “is a unpleasant and unattractive affliction” (en Bordo 2004, 153). Uno de los síntomas de la negación de la vejez puede observarse en la obsesión por la perpetuidad de la juventud por medio del maquillaje y la cirugía plástica. Cathy McGlynn afirma que “el terror al envejecimiento se explica por la mercantilización del cuerpo femenino joven” (2017, 5). La representación femenina en el arte y en los medios de comunicación invita a prolongar la juventud. Figuras como Cher o Jane Fonda, explica Susan Bordo, han sido encumbradas como mujeres maduras, pero su aceptación pública sólo ha sido posible bajo el código de rejuvenecimiento que otorga la cirugía estética (2004, 25). Por lo tanto, la vejez sólo es tolerable cuando más se asemeja a la juventud, y la circulación de imágenes de mujeres adultas que sirven como modelo tienen la función de normalizar, disciplinar, corregir y juzgar las diferencias de aquellos cuerpos y rostros que no coinciden con el patrón de la joven mujer anglosajona.

Bajo este contexto, desde el año 2010 hasta la actualidad, Rocío Boliver ha creado y ejecutado la serie *Between menopause and old age*. En uno de estos actos performáticos, el cual lleva el mismo título, Boliver realiza un tributo a la cantante Chavela Vargas, quien a la edad de ochenta y un años declaró públicamente su homosexualidad, acción que Boliver reconoce como valiente y poderosa. En el video<sup>99</sup> que sirve como documento para este análisis, se observa a Boliver de pie a lo alto de una escalera de madera. Su cabello, largo, blanco y trenzado se encuentra sujetado a un lienzo de la Virgen de Guadalupe que pende del techo. La artista comienza el descenso de la escalera, al mismo tiempo que el cabello

---

<sup>99</sup> Disponible en: <http://www.cityofwomen.org/en/content/2012/video/rocio-boliver-between-menopause-and-old-age>, consultado el 9 de marzo de 2017.

desenvuelve la imagen religiosa. La artista se encuentra unida al referente cultural de la Virgen por medio de trenzas de cabello cano que remiten a cordones umbilicales. Culturalmente, el cabello de la mujer ha estado relacionado con la sensualidad, por ello, en la tradición mexicana las mujeres trenzan su cabello, manteniendo de esta manera una imagen des-sexuada.

Posteriormente, al encontrarse al nivel del piso, Boliver empuja una pesada mesa con una caja negra encima. Este acto provoca que las trenzas se desprendan dolorosamente de su cabeza, consiguiendo evocar el esfuerzo y sufrimiento que conlleva distanciarse y romper con los modelos femeninos impuestos por la cultura y la religión. La artista saca de la caja negra unas tijeras y corta el resto de cabello que la une al lienzo guadalupano. Las tijeras son un instrumento particularmente femenino, cuyas navajas realizan un corte firme y preciso. De la misma caja, Boliver extrae una cinta adhesiva, corta algunos trozos que se adhiere al cuerpo para estirar la piel de su rostro, de sus senos, de sus glúteos y de su cintura. Luego, se coloca en medio de dos alambres de púas tensados que forman una pasarela y simbolizan los dolorosos límites de las normas. Rocío Boliver se mueve lentamente mientras pasa por los alambres, provocando que las púas corten su piel. Al mismo tiempo, se escucha la canción “Macorina” interpretada por Chavela Vargas, cuyo coro reza: “Ponme la mano aquí, Macorina, ponme la mano aquí”. Esta invitación a tocar el cuerpo es un signo de profanación por medio del contacto; tocar el cuerpo como acto doloroso pero que, explicado en palabras de Agamben, es “un toque que desencanta y restituye al uso aquello que lo sagrado había separado y petrificado” (2005, 97).

En seguida, un asistente encaja agujas en el rostro y en las manos de la artista; ésta se maquilla los labios y las mejillas de rojo, se pone pestañas postizas, unos calcetines infantiles y unos zapatos rojos de tacón (fetiches sexuales). Boliver se dirige nuevamente a la pasarela de púas, ahora con una música electrónica de fondo y posa de manera sugerente ante los espectadores. Su rostro sangra debido a las agujas, la sangre comienza a cubrir su cuerpo y ella sonríe coquetamente al público. Aquí, expone un cuerpo femenino adulto disfrazado (el disfraz como mentira) con fetiches sexuales y cubierto de sangre. La sangre aquí puede leerse, en términos de Clément y Kristeva, como símbolo fertilidad y promesa de fecundidad (2000, 127), pero también como una materialización del dolor. Nuevamente, los alambres de púas limitan sus movimientos y cortan su piel. Diamela Eltit afirma que el cuerpo “es propiedad de los discursos que lo han desalojado de sí para capturarlo como botín o como rehén social para ensayar sus experiencias. Doble rehén el cuerpo de la mujer atrapado en la categoría de lo femenino, ese femenino que ha sido el objeto más imperioso de los discursos” (2007). De este modo, Boliver hace visible, por medio del performance, que el cuerpo femenino es portador de símbolos que restringen la subjetividad y la voluntad del individuo.

Boliver concluye el performance sentada en la cima de la escalera de madera donde dio inicio a su presentación. Esta acción representa una nueva ascensión y asunción del cuerpo femenino. Al fondo se vislumbra el lienzo de la virgen de Guadalupe con las trenzas colgando, mientras que Rocío Boliver, desnuda, cubierta de sangre, sentada con las piernas abiertas y esbozando una sonrisa, interpreta “Macorina” con ayuda del pepáfono. De este modo, se revela la imagen del doloroso proceso de liberación de las normas de género que operan sobre el cuerpo femenino. Si bien este performance no es particularmente autobiográfico, ya que se trata de un tributo a Chavela Vargas, Rocío Boliver presenta una transferencia de la

experiencia que encarna el arrojo de la cantante mexicana al enfrentar las normas sociales relacionadas con los cánones de belleza femenina, la preferencia sexual y la vejez.

Cabe señalar que esta acción presenta algunas similitudes con el performance *America, the beautiful* (2002) de la artista chicana Nao Bustamante. En él, Bustamante se apropia de manera grotesca del estereotipo de la belleza norteamericana. Por medio de un ritual de transformación humorístico frente a los espectadores, la artista de rasgos latinos “performa” el fetiche sexualizado de la mujer blanca: maquillaje excesivo para resaltar pestañas, mejillas y labios, cabellera rubia y abundante, polvo dorado sobre el rostro, ropa interior diminuta, zapatos de tacón y el uso de cinta adhesiva transparente para controlar la forma de su cuerpo. La imagen que Bustamante refleja es la de la belleza distorsionada, grotesca; la del horror. Bustamante, al igual que Boliver, también juega con una escalera en escena. La vulnerabilidad del cuerpo de los sectores minoritarios y excluidos, en este caso el de la mujer latina, se hace evidente en el ascenso, descenso y en los movimientos acrobáticos que Bustamante realiza jugando de manera peligrosa con la estructura. Finalmente, el performance de Bustamante cierra con la parodia de un acto musical que recuerda a los números de talentos de los concursos de belleza. Para Muñoz, *America, the beautiful*

is a grotesquerie seeking approval, attempting to both mold her body and her comportment to be in sync with dominant maps of looking and feeling, especially looking and feeling both female and white. Her body and comportment is, by standardized expectations, excessive. Yet she seeks the approval or sanction of the normative. The piece’s humor is produced by her stark and abject need for approval. (2006, 198)

Como puede observarse, los paralelismos entre *America the beautiful* de Nao Bustamante y *Between Menopause and Old Age* de Rocío Boliver son evidentes. En ambas obras se busca sincronizar la apariencia y el comportamiento de la mujer latina, en el caso de Bustamante, y el de la mujer madura, en Boliver, con los cánones de la mujer anglosajona. Bustamante recurre a los mecanismos del humor para buscar la aprobación –y la desaprobación– de sus espectadores, mientras que Boliver lleva su acción a los límites del sufrimiento y de la estética *gore* para buscar la repugnancia de los efectos violentos sobre los cuerpos femeninos excluidos. Es evidente la influencia de la artista chicana sobre la artista mexicana, por lo que es posible afirmar que el performance de Boliver se inserta en la tradición del performance femenino latinoamericano.

Desde la visión del cinismo, la totalidad del ser comprende lo joven y lo viejo, y el cuerpo desnudo es el testimonio de esto. La serie *Between menopause and old age* es también un desafío a la imposición disciplinar de la belleza femenina. Lipovetski afirma que la idolatría hacia la mujer como el *bello sexo* es una invención que tuvo lugar en el Renacimiento. Al principio, se desarrolló en un marco social estrecho (rico y cultivado) por medio de homenajes artísticos que pusieron en circulación las valoraciones estéticas de la belleza. Pero no fue hasta el siglo veinte, después de la Primera Guerra Mundial, cuando la belleza de mujeres de otras clases sociales y de otros orígenes étnicos, fue exaltada. De este modo, actualmente se vive una celebración a la belleza femenina que difunde imágenes de los ideales femeninos a gran escala. La belleza se ha convertido en un producto disciplinar masivo y capitalizable disfrazado de democrático. “Ahora más que nunca, la belleza femenina se contempla como algo importante no sólo para la vida privada de los hombres y las mujeres sino también para el propio funcionamiento del orden social” (Lipovetski 1999, 129). El culto

a la delgadez y a la juventud han sustituido, afirma este autor, los cultos religiosos que hasta el siglo pasado enseñaban sacrificio y sufrimiento a sus fieles para alcanzar el cielo.

A menudo, Boliver deconstruye los valores positivos que vinculan a la belleza con el poder, el éxito y la felicidad, revelando que detrás de eso se esconde dolor. Por ejemplo, en el performance titulado “Time Goes by and I Cannot Forget You”<sup>100</sup>, realizado en Nueva York en 2013, Boliver presentó una pasarela en la que desfiló desnuda con imágenes de partes de cuerpos ideales (rostros, senos, piernas, brazos, etc) obtenidas de fotografías publicitarias, fijadas a la piel con alfileres. Aquí, Boliver expone el cuerpo real que existe detrás de los cuerpos ideales y denuncia el sufrimiento al que son sometidos los sujetos en la búsqueda de la identificación con dichos patrones estéticos (Imagen 5). Este tipo de acciones invitan a reflexionar la sistematicidad con la que se ejecutan los performances sociales de género, relacionados con la belleza. Para ello, es necesaria la anulación de la consciencia, es decir, del yo reflexivo, pues los determinismos, afirman Bourdieu y Wacquant, sólo operan plenamente con la complicidad del inconsciente (2008, 178).

---

<sup>100</sup> Un performance similar disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Te-yA7Jg3o> bajo el título “Balancing on the age/edge”.

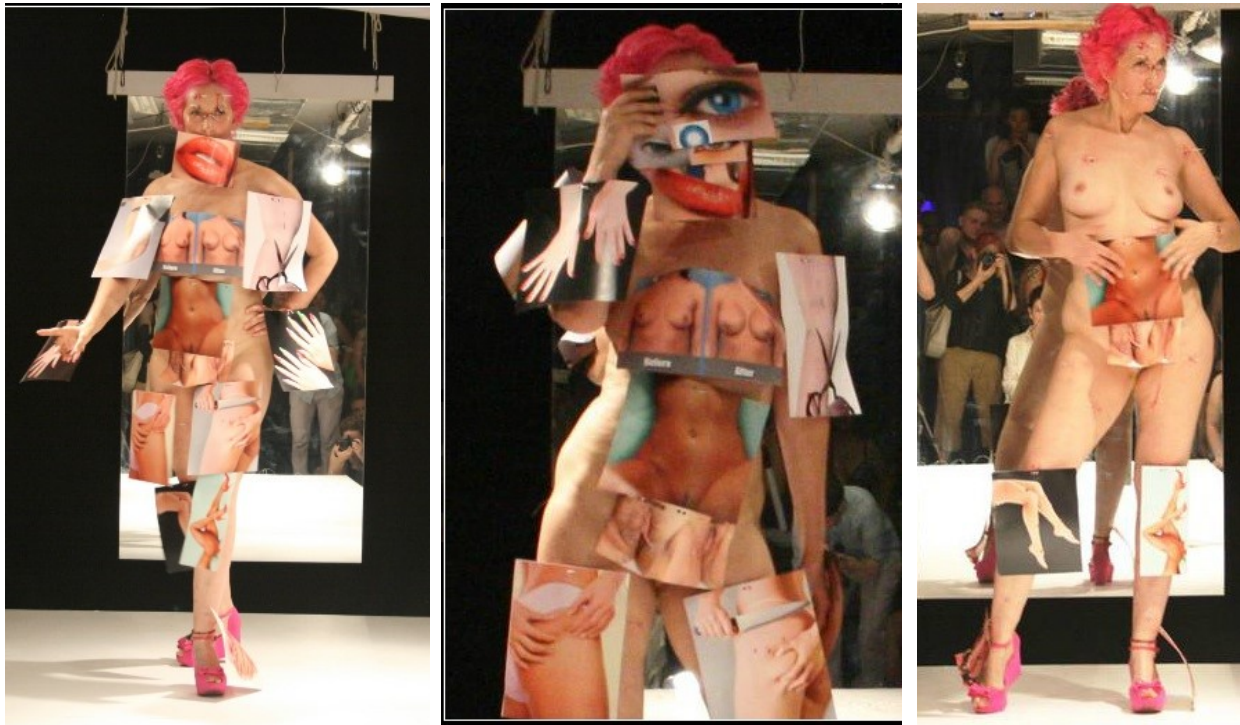


Imagen 5 : Performance *Time Goes by and I Cannot Forget You*  
 Serie *Between Menopause and Old Age* con apoyo del FONCA  
 Grace Exhibition Space, Foto: Yoko Toda  
 Fuente: Cortesía de la artista

Por otro lado, cuando hemos revisado la deconstrucción que Rocío Boliver hace de la sexualidad femenina, hemos observado que se concentra en la vagina como fragmento del cuerpo representativo de la mujer sexual. Del mismo modo, dentro del cuestionamiento que la artista realiza de la vejez femenina, encontramos que presta especial atención al rostro como núcleo que concentra los mayores signos del envejecimiento. “Maquilla tus arrugas” es otro performance de la serie *Between menopause and old age* que utiliza como soporte el cartel. Si bien el uso del cartel contraviene la idea del performance como evento corporalizado, en vivo e *in situ*, esta herramienta permite adaptarse a los actuales y veloces lenguajes mediáticos que viralizan las representaciones homogeneizantes. En este performance, Boliver muestra



fotografías de su rostro en las que invierte el sentido de esconder las arrugas, pervirtiendo cínicamente su valor social.

Gran parte de la publicidad dirigida a mujeres mayores de cuarenta años se centra en la eliminación de las arrugas faciales, ya sea por medio de la cirugía o a través de la cosmética. El maquillaje es un producto estético que ha acompañado a las sociedades prácticamente desde sus orígenes. Actualmente, una de sus finalidades es resaltar los rasgos anatómicos femeninos relacionados con la salud, la juventud, la belleza y la sensualidad, así como “corregir” las “imperfecciones” de un rostro que no se adecua a los cánones de belleza anglosajona. Por lo tanto, existen productos para ajustar o redefinir el color de piel, el tamaño y la forma de los ojos, el grosor de la nariz y de los labios, así como las proporciones óseas. El uso del maquillaje se ha convertido en un dispositivo feminizador a partir del cual se homogenizan los rostros femeninos y se perpetua el modelo tradicional de belleza, promoviendo el sexismo, la supremacía racial y el enaltecimiento de la juventud. Además, el maquillaje es sinónimo de sofisticación y empoderamiento (Guerrero Mondaca 2009). Rocío Boliver se apropia de esa tecnología de feminización para utilizarla en un sentido inverso, es decir, resaltando con colores asociados a la juventud lo que socialmente debe ser ocultado: las arrugas.



Imagen 6 : Performance *¡Dale color a tus arrugas!* (cartel)  
 Serie *Between Menopause and Old Age*  
 Fotos: Juan San Juan, Fuente: Cortesía de la artista

Según Lipovetski, los cosméticos fueron privativos de una élite social, pero a partir del siglo veinte su democratización produjo que el acceso a la belleza dejara de ser un privilegio de clase. Esa capitalización disfrazada de democratización, además de intensificarse, desplazó las preferencias de una nueva economía en función de la relación de las mujeres con un cuerpo que prioriza la delgadez y la juventud (1999, 121). Andrea Dworkin afirma que la alteración corporal

[...] es un proceso continuo y repetitivo. Es vital para la economía, la importante sustancia de la diferenciación masculino-femenino, la más inmediata realidad física y psicológica de ser una mujer. Desde la edad de 12 años ó 13 hasta que muere, la mujer dedicará una gran parte de su tiempo, dinero y energía a amarrarse, depilarse, pintarse y desodorizarse. (en Bordo 2004, 21)

La mujer dedicará parte de su vida a realizar rituales estéticos para imitar patrones de belleza y juventud. Con su cartel Boliver utiliza satíricamente el lenguaje del mercado (el cartel publicitario), proponiendo una revaloración de signos estéticos culturalmente excluidos como son las arrugas. ¿Por qué no darles un valor económico? Al igual que Diógenes poniéndose el perfume en los pies y no en la cabeza<sup>101</sup>, estos performances de Rocío Boliver hacen uso de un cinismo lúdico que invita a reflexionar, a través de la sátira y la autoderrisión, sobre las formas de producción y reproducción de las nociones estéticas en el cuerpo femenino<sup>102</sup>.

Otro ejercicio cínico concentrado en el rostro es el performance “Alternative beauty”<sup>103</sup>, presentado en 2014 en la Universidad de Concordia, en Montreal. Aquí, Boliver propone una solución satírica para el problema de las arrugas en una sociedad que glorifica la juventud. En medio de un público que no esperaba presenciar un performance en el lobby de un edificio universitario, Rocío Boliver perforó la piel alrededor de sus ojos y de su cuello para colocar argollas con ayuda de un espejo. Posteriormente, estiró la piel uniéndolo con hilo a las argollas a una máscara facial transparente. Las arrugas habían desaparecido (Imagen 7). Finalmente, la artista maquilló sus pestañas y sus labios, y sonrió a los espectadores que la miraban evasivamente (Imagen 7), pues con su acto cínico y performático estaba desestabilizando las formas de representación cultural y los métodos estéticos ortodoxos,

---

<sup>101</sup> Sobre Diógenes de Sinope se sabe, gracias a Diógenes Laercio, que el filósofo perro se esforzaba por hacer lo contrario de lo que los demás hacían. Por ello, prefería perfumarse los pies antes que la cabeza, “pues el perfume derramado en la cabeza se pierde en el aire, mientras que, desde los pies, se eleva hasta mis narices” (Laercio, 39).

<sup>102</sup> Recordemos que la sátira es un género originalmente cínico (fundado por Menipo de Gadara) que tiene como objetivo la crítica social y el desenmascaramiento de mentiras por medio de la burla, el humor y lo grotesco.

<sup>103</sup> Video disponible en <http://hidv1.nyu.edu/video/xwdbxrvf.html>

cuestionando el valor del proceso para borrar las huellas de la vejez, cumplir con los cánones de belleza y ser socialmente aceptada y deseable.



Imagen 7 : Performance *Alternative Beauty*, serie *Between Menopause and Old Age*  
Concordia University, Montreal, Canadá

Fotografías: Niki Kekos Fuente: Hemisferic Institute

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc14-performances-esp/item/2350-enc14-performances-boliver-menopause>

Boliver lleva las prácticas de la belleza al extremo de lo grotesco, entendiendo lo grotesco como el desbordamiento y la desproporción de las formas materiales frente a los cánones de representación de un contexto cultural determinado (Bajtín 2003, 259). Lo grotesco es, por lo tanto, sinónimo de lo extraño, lo monstruoso y lo antinatural. Para Kipnis, el poder de lo grotesco está en la crítica que hace del discurso dominante por medio de la transgresión de las formas oficiales. La presencia de lo grotesco se hace socialmente necesaria para reafirmar el valor del cuerpo clásico frente a otras formas (1993, 224). Con “Alternative beauty”, Rocio Boliver cuestiona, haciendo uso de la sátira y de lo grotesco, la obsesión social por la juventud y los ideales de belleza. La artista hace uso de lo grotesco como factor disruptivo del deseo y parece preguntar a través de sus acciones: ¿Dónde está la línea que divide la belleza de lo

monstruoso y de lo ridículo? ¿Quién la define? ¿Se trata de un acuerdo social implícito generado por los discursos hegemónicos a través de las representaciones?

El producto final obtenido por Boliver es un rostro feliz y sin arrugas (Imagen 8). Sin embargo, el medio de obtención fue otro: fue público, fue satírico y violento. Esta manera de manipular el cuerpo (el rostro) da como resultado un efecto de perplejidad y repugnancia que destruye la armonía de ese espacio intervenido. Las imágenes monstruosas que esta artista descubre por medio de sus performances y que proyecta a los espectadores, tienen la finalidad de mostrar la vulnerabilidad del sujeto en un acto que busca desentrañar la verdad que, a juicio del cínico, se oculta detrás de la belleza y de los rituales de belleza.



Imagen 8 : Performance *Alternative Beauty*, serie *Between Menopause and Old Age*  
Concordia University, Montreal, Canadá

Fotografías: Niki Kekos Fuente: Hemisferic Institute

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc14-performances-esp/item/2350-enc14-performances-boliver-menopause>

Sin duda, los performances de Rocío Boliver producen un discurso cínico que tiene como finalidad inaugurar un universo propio que cuestiona principalmente dos estigmas del performance social femenino: la sexualidad y la vejez. Invitando a repensar el cuerpo a partir de las marcas sobre su propio cuerpo, Boliver recurre a la utilización de herramientas retóricas corporales, como son la exposición hiperbólica de lo abyecto, lo obsceno y lo grotesco. Sitúa así en el centro de un discurso satírico las contradicciones y los límites de las convenciones establecidas desde las instituciones culturales dominantes. El performance se convierte en el vehículo ideal para construir este tipo de discursos pues, de entrada, “romper la norma es la norma del performance” (Schechner en Taylor 2001, 11). Pero, ¿qué hay después de la ruptura? ¿existe la restauración después de la irrupción? Bernat Castany señala que, en el seno del cinismo, podemos distinguir dos momentos: uno destructivo y crítico, y otro constructivo y práctico (2012, 30). De acuerdo con lo anterior, es posible afirmar que el trabajo performático de Rocío Boliver se ubica casi siempre en el estado de destrucción y crítica pues -salvo la invención del *pepáfono* y los carteles “Maquilla tus arrugas”- no encontramos propuestas concretas sobre cómo “performar” la sexualidad o la edad. Acerca de esta artista mexicana, EL Putman afirma que “just making disenfranchised subject visible, which in this case is the post-menopausal woman, does not necessarily equate power” (en McGlynn 2017, 240). Si bien su obra muestra mecanismos cínicos para la construcción de un discurso crítico, éste se limita a la presentación de los binarios virgen/puta, joven/vieja, belleza/monstruosidad, mostrando contrastes y exclusiones que únicamente perpetúan la polarización de estigmas. Lo anterior, visto desde el enfoque cínico, no representa algo necesariamente negativo pues es sólo una llamada de atención provocativa sobre fenómenos preexistentes que necesitan formar parte del debate público.

## Conclusiones

La presente tesis doctoral ha partido de la idea de utilizar el cinismo crítico como enfoque teórico para ofrecer una lectura de la obra de tres autores mexicanos: Armando Ramírez, Guillermo Fadanelli y Rocío Boliver. Este corpus es una muestra representativa de un tipo de producción cultural y artística relativamente abundante durante la segunda mitad del siglo veinte en América Latina, y concretamente en México, y que es reconocible por su carácter abyecto, tanto a nivel del lenguaje como de la representación del cuerpo y la sexualidad. Si bien el cinismo se presenta en un principio como una teoría nebulosa debido a su agrafismo, es gracias a las anécdotas recopiladas por Diógenes Laercio en el siglo III, y a las revisitaciones hechas principalmente por Peter Sloterdijk y Michel Foucault en el siglo XX, que disponemos de una noción actualizada de los principios básicos de esta categoría transhistórica. Después de haber revisado las características de esta corriente de pensamiento y acción, considero que el cinismo es una teoría extensa y sólida que ofrece, por un lado, la posibilidad de interpretar los mecanismos con los que se construyen algunos discursos subversivos y que, por otra parte, permite ubicar estos últimos en el campo cultural al que interpelan.

Aunque es posible encontrar la impronta del cinismo crítico en distintas manifestaciones de la vida política y cultural contemporánea, el arte ha sido el vehículo del cinismo en el mundo moderno. Al respecto, Michel Foucault afirma que

Es la idea de que el propio arte, trátase de la literatura, la pintura o la música, debe establecer una relación con lo real que ya no es del orden de la ornamentación, del orden de la imitación, sino del orden de la puesta al desnudo, del desenmascaramiento, la depuración, la excavación, la reducción violenta a lo elemental de la existencia. Esta

práctica del arte como puesta al desnudo y reducción a lo elemental de la existencia es algo que se marca de manera cada vez más patente a partir del siglo XIX. El arte se constituye como lugar de irrupción de lo sumergido, el abajo, aquello que, en una cultura, no tiene derecho o, al menos, posibilidad de expresión. (...) Eso es lo que hace del arte moderno, desde el siglo XIX, un movimiento por el cual, de manera incesante, cada regla postulada, deducida, inducida, inferida a partir de cada uno de los actos precedentes, resulta rechazada y negada por el acto siguiente. (2010: 201)

Lo anterior nos permite comprender que, desde el surgimiento de las vanguardias artísticas, el arte parece negarse a sí mismo, teniendo una función esencialmente subversiva. En consecuencia, los límites de categorías como *arte* y *estética* se han extendido hasta los campos de lo abyecto, lo grotesco, lo obscuro y lo perverso pues, como afirma Foucault, el arte establece desde hace más de un siglo una relación directa con la realidad, por lo que esta no puede ser descrita de otra manera sino como monstruosa.

El material seleccionado para realizar este análisis nos ha permitido demostrar la presencia de un carácter cínico en la producción de los tres autores seleccionados. Al mismo tiempo, hemos podido establecer las condiciones particulares que, en el contexto mexicano, han acompañado a la aparición del cinismo crítico y su prevalencia. Sin duda, existen épocas propicias para el surgimiento de este perfil social. En su *Crítica de la razón cínica*, Sloterdijk señala ciertos momentos históricos, como el declive de la Ilustración y de la Modernidad o tras la Primera Guerra Mundial, en los que el cinismo reaparece y se reconfigura. En esa línea, nos ha parecido importante preguntarnos cuáles han sido los factores que han condicionado la manifestación del cinismo en el contexto mexicano. Castany Prado afirma que las vanguardias hispanoamericanas adquieren su carácter cínico a partir de la influencia de tradiciones filosóficas como las de Rousseau y Nietzsche (2012: 29), sin embargo, tras el análisis de



nuestro corpus y de su contexto, podemos concluir que existe un carácter cínico que es particular de la realidad mexicana. Al realizar una búsqueda de material que incluyera todos o algunos de los rasgos que aquí fueron analizados, observamos que las distintas manifestaciones del cinismo crítico en la producción mexicana son resultado de un descontento con la realidad. En esa realidad convergen factores históricos y políticos, principalmente la aculturación que se produce durante la colonización española, la independencia nacional, la modernidad y el neoliberalismo. Estos procesos participan de una economía basada en el sistema colonial de castas del que aún prevalecen dinámicas y prejuicios. También contemplamos una política sociocultural, como la imposición de la religión católica, que va a tener un impacto en la configuración del individuo. La actitud del sujeto frente a estos procesos y circunstancias determina la construcción de perfiles sociales y psicológicos de resistencia que encontramos en nociones históricas como las del *lépero*, el *pelado*, el *relajo* y la *melancolía mexicana*.

A pesar de ocupar un lugar marginal, Armando Ramírez, Guillermo Fadanelli y Rocío Boliver son referencia en el campo cultural y artístico mexicano, pues han establecido un diálogo continuo con los agentes que ocupan la posición central de los campos artísticos y literarios, con las élites institucionales, con la tradición, con los discursos hegemónicos, con la sociedad y sus individuos desde un posicionamiento radicalmente crítico y destructivo. Como hemos visto, estos autores se expresan por medio de distintos lenguajes: la novela (Ramírez), el cuento, la novela y el ensayo (Fadanelli) y el performance artístico (Boliver). Cada uno de estos lenguajes posee características que les ofrece a los autores la posibilidad de elaborar diferentes discursos. Sin embargo, y después de haber revisado los presupuestos del cinismo, podemos identificar en sus obras rasgos que ponen en práctica los principios de esta corriente

filosófica. Esos rasgos nos permiten reconocer estas producciones como parte de una tradición cínica. A continuación, describiré las características comunes en la obra de los tres autores:

1) El carácter autorreflexivo y parrésico. El análisis de la obra de Armando Ramírez, Guillermo Fadanelli y Rocío Boliver constata el lazo existente entre asuntos culturales y la configuración del individuo. Su punto de partida es la reflexión que se tiene del entorno y de sí mismo<sup>104</sup>. En el caso de los textos escritos, en los tres autores encontramos frecuentemente narradores en primera persona, confesionales, a veces con rasgos autoficcionales, que se comprenden como sujetos autorreflexivos, es decir, que toman consciencia de los efectos que los discursos hegemónicos tienen sobre los derechos y libertades del individuo. La manera en la que se narran a ellos mismos, y como testigos del entorno, incorpora no sólo acciones, sino también estados emocionales y posicionamientos ideológicos subjetivos francos. Armando Ramírez lo hace desde su condición popular, Fadanelli desde los márgenes de la esfera intelectual y Rocío Boliver desde la exploración de la sexualidad y de la vejez femenina. En el caso de las acciones de esta última, recordemos que el performance ha sido descrito por Josefina Alcázar como *el arte del yo*, pues parte de la experiencia personal y corporal del artista. Protagonistas de cada uno de sus relatos, estos autores construyen discursos desde la subjetividad, entendiendo ésta como “el lugar donde el sujeto, el individuo, realiza infinitos intercambios simbólicos con el mundo” (Casullo, 1996: 20) para darle sentido a sus palabras y a sus acciones. Por consiguiente, desarrollan una

---

<sup>104</sup> Lo que, en términos de Bourdieu, podemos llamar *auto-socioanálisis* (Bourdieu y Wacquant, 2008:174-178) y que hemos mencionado en el capítulo dedicado a la novela de Armando Ramírez.

singularidad bien definida y un saber autónomo que ya no responde a ningún precepto, lo que implica una forma de resistencia, pues el cinismo es eso: un acto del yo y de la autoconservación.

2) La aparición y prevalencia de afectos que dan origen al cinismo. Además de la (auto)reflexión, hemos señalado la expresión reiterada de estados emocionales, siempre perturbadores, que estimularían la aparición del carácter cínico. Ya Platón había llamado a Diógenes “el Sócrates enfurecido” por lo visceral de su diálogo (Onfray, 2002: 180). En la obra de los tres autores mexicanos seleccionados las emociones parecen carecer de control. En el caso de Armando Ramírez hemos observado un interesante registro emocional, plasmado en la escritura y en el lenguaje, que va desde la melancolía y el resentimiento hasta la rabia y el odio contra varios fenómenos: el pasado extraviado, la imposición cultural, la violencia económica, las causas perdidas, el engaño político, la ciudad moderna y la discriminación de clase. Estas emociones le otorgan al relato un ritmo y velocidad excesivos, violentos y destructivos. En el caso de Rocío Boliver, sus performances revelan que la artista se enfrenta a su entorno a partir del dolor. El dolor se inscribe corporalmente y se materializa en sus performances hiperbólicamente ya sea de manera satírica o abyecta. El dolor metafórico y el dolor real de sus acciones tiene la intención de mostrar y hacer públicos los efectos que tienen sobre el/su cuerpo los discursos hegemónicos sobre la sexualidad y la vejez femenina. Por su parte, en Guillermo Fadanelli hemos remarcado que la melancolía conduce el carácter cínico de su escritura y de sus personajes protagónicos. Sloterdijk afirma que la melancolía es un rasgo indisociable del cinismo (2003: 40), y Freud la define como un proceso que acontece cuando el yo ha sufrido una pérdida (1993; 246).

Al hilo de la obra de Guillermo Fadanelli, hemos considerado que la melancolía surge tras la pérdida de las libertades individuales, rebasadas por la modernidad, la masa, el pensamiento tecnocrático y los sistemas sofisticados de vigilancia y represión. Sin embargo, es posible afirmar que la melancolía está presente también en la obra de Armando Ramírez, sobre todo cuando hace alusión a un pasado prehispánico que se vislumbra como más justo que el presente, y en Rocío Boliver cuando rechaza la implantación del discurso católico en el cuerpo sexual femenino. En general, el discurso histórico se percibe como la causa de la condición melancólica en los tres autores.

Por otro lado, cabe señalar que las emociones que le dan el sentido cínico a la obra de Ramírez, Fadanelli y Boliver se complementan con la ausencia de metaemociones. Las metaemociones son, según Helena Modzelewski, “reacciones emocionales ante experiencias emocionales de los sujetos” (2014: 316). Aquí, esperaríamos que las voces discursivas en la obra de los tres autores seleccionados generaran un sentimiento de pudor o vergüenza, pero no es así. Los sentimientos de melancolía, dolor, resentimiento y odio se prolongan no porque no exista una autorreflexión sobre la emoción primaria, sino porque el pudor y la vergüenza tienen un efecto inhibitorio y el cínico no busca inhibir sino expulsar. Para el cínico no existe el temor al castigo pues desconoce toda autoridad.

3) La confrontación de valores: Para completar su sentido provocativo e insolente, es necesario que el cinismo crítico establezca un diálogo con figuras representativas de la autoridad o del cinismo moderno. En los discursos escritos y corporales que hemos

analizado, observamos una confrontación directa de valores, primero al interior del texto, luego con el lector/espectador (implícito o no) con la intención deliberada de afectarlo y buscando, al mismo tiempo, su condena moral.

4) El uso de lo abyecto. A partir del uso de distintos lenguajes, estos autores se alejan de lo sublime y desplazan el ejercicio pleno del cuerpo, de los sentidos y de la escritura hacia los límites de lo abyecto. El cinismo crítico opera con lo abyecto y este hecho se interpreta como un rescate de formas y contenidos residuales desechados por el poder y los discursos hegemónicos, ya que representan una amenaza para sus intereses. De acuerdo con lo anterior, lo abyecto se torna un acto de subversión política, pues perturba los límites que han sido establecidos para cada esfera de la cultura. Además, y utilizando como ejemplo los relatos que aquí hemos analizado, los discursos cínicos no sólo reproducen lo abyecto, sino que lo producen a través del asco y el horror. Pierre Bourdieu afirma que existen producciones que seducen a partir de elementos y discursos ordinariamente considerados como “bajos”, “degradantes” y “envilecedores” que suscitan el malestar y el asco. Esto, desde el punto de vista de Bourdieu, es considerado como un acto de violencia sobre el espectador y lo que se rechaza no es el producto sino su efecto (1998: 498). Para darle sentido y poder al discurso cínico siempre será necesario pensar en el interlocutor (un lector implícito, un espectador) como opositor al que se está dispuesto a afectar. En este punto, merece la pena preguntarnos ¿está el cinismo destinado a fracasar por la ausencia de un número amplio de receptores/espectadores que sostenga sus acciones o que se reconcilie y se comprometa con la forma de ver la realidad del cínico?

En el corpus que aquí hemos analizado los usos de lo abyecto son identificables en distintos niveles de la narración y sirven para codificar el estilo particular en cada autor. En el caso de la novela *Violación en Polanco* de Armando Ramírez, asistimos a la presencia de lo abyecto, tanto en la forma como en el contenido, con la exposición de elementos tomados de la realidad<sup>105</sup> y que habitualmente quedan relegados del ejercicio literario: la jerga lingüística, el sector popular como voz narrativa, la narración brutal y suspendida de la violencia. Por otro lado, los performances de Rocío Boliver recuperan lo abyecto al mostrar, por un lado, el dolor como abyección y como efecto de los discursos normativos sobre el cuerpo femenino y, por otro lado, las posibilidades del cuerpo fuera de esos discursos. Significativamente Josefina Alcázar señala que Rocío Boliver presenta en sus obras el *yo abyecto* (2014: 235). Finalmente, en Guillermo Fadanelli hemos observado el uso de lo abyecto en la transgresión de tabúes sexuales. Como un acto provocativo y, con la intención de cuestionar los discursos sexuales con los que se rige la sociedad, los actos sexuales que se narran en los relatos del autor están motivados por impulsos que se satisfacen de manera inmediata, sin considerar los protocolos que regulan social y culturalmente la sexualidad.

Asimismo, y como una nueva modalidad del cinismo, hemos observado la presencia de la violencia como medio y como fin para ejercer un poder que surge de los márgenes políticos y culturales, así como un impulso de autoconservación (objetivo

---

<sup>105</sup> La exhibición de lo abyecto es una exposición de lo oculto y la exposición de lo oculto es uno de los principios esenciales del cinismo.

fundamental de esta corriente filosófica). La violencia con la que Ramírez, Fadanelli y Boliver construyen y expresan sus relatos responde con la misma fuerza con la que los discursos oficiales imponen sus prácticas políticas, se trata de un lenguaje mimético con la realidad. Los relatos aquí seleccionados no indagan en el origen de la violencia sino, más bien, se ocupan de ficcionalizar los modos en que, quienes se ven afectados por ella, han sobrevivido o sobreviven en un mundo que les ofrece escasas alternativas. Esto es evidente en particular en la obra de Armando Ramírez. En el caso de Guillermo Fadanelli y Rocío Boliver, si bien la violencia no es el aspecto temático central de su obra, sí está presente pues se la visualiza como un factor definitorio en un país que la conoce y la padece.

5) La destrucción de jerarquías. Otra constante en las obras que aquí hemos analizado es la destrucción de estructuras jerárquicas que están por encima del individuo. El cinismo surge en el seno de sociedades divididas en jerarquías sociales, las cuales producen jerarquías culturales. Lo normativo y lo abyecto es dictado desde la élite, por lo que el cínico, para escapar de los efectos normalizadores, invertirá o desplazará el significado de los discursos hegemónicos hacia lo abyecto para desestabilizar las jerarquías. Así, se genera una consciencia de la construcción jerárquica de la sociedad y se reconocen distintos poderes, sus diferencias, fricciones e injusticias.

Al apropiarse de la escritura como medio de expresión, Armando Ramírez y Guillermo Fadanelli lanzan una crítica audaz hacia la posición central del campo literario mexicano. Ramírez reclama la ausencia del estrato popular capitalino y utiliza su registro lingüístico, llevándolo a los límites de la abyección, como instrumento de

destrucción del lenguaje literario. Con su escritura vagabunda, Fadanelli cuestiona la idea de linealidad y orden (en el pensamiento, en el discurso y en el modo de construir conocimiento), rompiendo fórmulas narrativas y géneros literarios, y elaborando narraciones que se guían más por la intuición que por la técnica (aunque la intuición se convierta finalmente en una técnica). Por otro lado, ambos autores atentan contra el valor simbólico de la literatura en términos económicos; en el caso de Ramírez, al ofrecer un producto construido a partir de un lenguaje sin aparente valor literario, mientras que Fadanelli lo hace al inicio de su carrera con su “literatura basura”, comercializando textos sin aparente valor narrativo.

Otro tipo de jerarquías que son destruidas en el plano de la ficción por estos dos autores son las sociales. En *Violación en Polanco* observamos un crimen cometido como venganza histórica, social y económica en contra de un sector dominante. Por su parte, con la anulación de los personajes maternos, Guillermo Fadanelli derriba las estructuras de una de las instituciones más sólidas y mejor resguardadas de la sociedad mexicana, la familia. Al mismo tiempo, cuestiona otro tipo de figuras que ejercen autoridad en las sociedades jerarquizadas.

Un aspecto remarcable es que, en el corpus seleccionado, ni Ramírez ni Fadanelli logran derribar una poderosa jerarquía social prevalente en el contexto mexicano: la de los géneros. Como hemos mencionado, los discursos cínicos son contruidos desde la subjetividad del individuo, por lo que podría ser comprensible que sus acciones estén dictadas por su percepción y condición masculina. Sin embargo, el valor de esas masculinidades nunca es cuestionado. Por el contrario, visibiliza y



reproduce la violencia de género bajo el argumento de atacar los discursos sexuales (materializados en la mujer) que restringen la sexualidad masculina a prácticas conservadoras. En estos relatos, el sujeto, consciente de su género y de su jerarquía, ejerce la masculinidad como un ejercicio de poder, mientras que la mujer es percibida como símbolo cultural y no como sujeto de derecho. El egoísmo, aspecto cuestionable del cinismo, se convierte en el valor personal más importante e impone una interpretación subjetiva de la realidad, excluyendo otras interpretaciones. Esto se convierte en una trampa que normaliza una práctica violenta de la sociedad a la que el cinismo critica y cuestiona.

En Ramírez y Fadanelli observamos la reproducción de los poderes patriarcales, ligados a los constructos culturales frente a los que el cínico se rebela. En Rocío Boliver encontramos una destrucción de jerarquías relacionadas con la representación femenina. En el capítulo dedicado a esta artista, hemos observado cómo la homogenización y capitalización de la belleza y la sexualidad femenina tienen efectos negativos en la configuración del sujeto femenino. Ante ello, y utilizando el performance corporal como medio de protesta, Boliver coloca la vejez femenina y el dolor de la belleza normativa en el centro de sus relatos para cuestionar su valor.

Finalmente, cabe mencionar que la realización de este proyecto de investigación y análisis ha permitido pensar también en la posibilidad de futuras aplicaciones. Carlos García Gual se pregunta si todavía es posible pervertir los valores como lo hacían los cínicos antiguos (2002: 10). Con la crisis de principios del mundo actual, con la permisibilidad y la tolerancia como norma, ¿es todavía posible escandalizar a una sociedad gris que con su anomia acalla a todo

provocador o rebelde? Para responder a esa cuestión, podemos afirmar que los puntos álgidos de cinismo crítico en la historia (señalados por Sloterdijk y Foucault) demuestran que los límites de lo real y de las ideas, de lo normativo y de lo abyecto de las sociedades están siempre en constante tensión y negociación. El cinismo crítico siempre buscará los abismos, encontrará formas y vehículos para manifestarse, se adaptará a los lenguajes de la época o creará otros nuevos para protegerse de la neutralización o capitalización de sus discursos.

De este modo, siempre existirá la posibilidad de realizar una lectura cínica de fenómenos políticos, radicales y subversivos relacionados con el arte. Por ejemplo, en el caso de la producción mexicana, es posible seguir el rastro de las vanguardias y de las neovanguardias en las actuales producciones en las que se exagera la representación de la violencia y el horror, pero también el humor. Además, no sólo es posible interpretar las manifestaciones artísticas, también podemos observar desde el cinismo crítico hechos históricos, sociales y políticos en los que estén presentes la violencia, las guerrillas, las dictaduras y los neoconservadurismos, así como las prácticas individuales guiadas por el desencanto y el escepticismo que están plasmadas desde las crónicas coloniales hasta la actualidad. Con ello, será posible constatar que, a lo largo de la historia, el ser humano repite las mismas dinámicas y padece las mismas inquietudes. Los cínicos buscarán verdades en la divergencia y en las zonas oscuras de la cultura; exigirán verdades de manera provocativa. La provocación estará dada por la evidencia de otras posibilidades políticas, artísticas, corporales, etc. En medio de una realidad llena de reglas y contradicciones, se espera que esas verdades le devuelvan al sujeto la certeza de una humanidad que los grandes relatos no han podido darle. El cinismo es la prueba de la eterna búsqueda, la más desesperada, del sujeto tratando de encontrarse a sí mismo en una realidad de espejos distorsionados.

## Bibliografía

Alcázar, Josefina. *Performance y arte-acción en América Latina*. México: Exteresa-Editiones sin nombre-Citru, 2005.

-----, *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Ed. Siglo Veintiuno, 2014.

Amorós, Celia. *Mujeres e imaginarios de la globalización. Reflexiones para una agenda teórica global del feminismo*. Buenos Aires: Homo Sapiens Ediciones, 2008.

Aréchiga Córdoba, Ernesto. "La formación de un barrio marginal: Tepito entre 1869 y 1929" en *Miradas Recurrentes* Vol. I (La Ciudad de México en los Siglos XIX y XX), Coord. Ma. Del Carmen Collado, Ed. Instituto Mora –UAM Xochimilco, México, 2004 pp. 271-293.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Ed. Alianza, 2005.

Aróstegui, Julio. "Violencia, Sociedad y Política: La Definición De La Violencia." En *Ayer*, no. 13, 1994, pp. 17–55.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el Arte contemporáneo*. Gijón: Ed. Trea, 2011.

Barnet, Miguel, "La novela testimonio: socio-literatura" en *Unión*, núm. 4, 1969, 99-122.

Barrios, José Luis. "El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación". *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata, 2008. Pp. 1-17.

Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 2004.

Bartra, Roger. *Anatomía del mexicano*. México: De Bolsillo, 2005a.

-----, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: De Bolsillo, 2005b.

Basañez Ryan, Fernando. "El fenómeno grotesco" en *DC Papers, Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, ISSN-e 1887-2360, N°. 1, 1998, págs. 12-20.

Batis, Huberto. *Estética de lo obscuro (y otras exploraciones pornotópicas)*. México: UAQ, 1983.

Beverly, John. "Anatomía del testimonio" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año 13, No. 25 (1987), pp. 7-16.

Biron, Rebecca E. "Death in el D.F.: Urban Fantasy in Aguilar Mora, Ramírez, Fuentes, and Blanco" en *Discourse*, 26.1&2, Winter & Spring 2004, pp. 58-85.

Boliver, Rocío. *Saber EScoger*. México: Ediciones del Ermitaño, 2002.

----- en Meganoticias TV. (2014, Marzo 20). "Entrevista con Rocío Boliver en Galería VIP" [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DKdf2ANzIq8>

Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, 2004.

Borra, Arturo. "El cinismo de cada día" en Revista *Culturas*. Año 2, número 3, Argentina, 2001. Pp. 77-90.

Bourdieu, Pierre. *Introduction from: Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Massachusetts Institute of Technology: 1984. Consultado el 23 de noviembre de 2018 en <http://www.mit.edu/~allanmc/bourdieu1.pdf>

------. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ediciones Akal, 1985.

------. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1995

------. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Ed. Santillana, 1998.

------. *La dominación masculina*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2000.

Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2008.

Bracht, Branham y M.O. Goulet-Cazé (eds). *El movimiento cínico y su legado*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

Braunstein, Néstor. "México en psicoanálisis" en *Debate Feminista*, vol. 24, 2001, pp. 52–65.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Ed. Síntesis, 1997.

------. *Mecanismos físicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ed. Cátedra, 2001.

------. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

------. *Deshacer el género*. Barcelona: Ed. Paidós, 2006.

------. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Editorial Paidós, 2007.

Carabí, Angels y Marta Segarra (eds). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Ed. Icaria, 2000.

Castany Prado, Bernat. "La influencia de la filosofía cínica en la literatura vanguardista hispanoamericana" en *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética* 10 (2012), 28-34.

------. "la autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki" en *Pasavento*, Revista de Estudios Hispánicos, Vol. III, n.2 (verano 2015), pp. 371-392.

Casullo, Nicolás. "La modernidad como autorreflexión" en *Itinerarios de la modernidad*. Ed. Oficina de publicaciones de la CBC: Buenos Aires, 1996.

Cavallin Calanche, Claudia. "Autores Incómodos: ¿Cómo se cuestiona a occidente desde la literatura latinoamericana?" en *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Núm. 57, Julio-Diciembre, 2008: 7-19.

Clark D'Lugo, Carol. "Armando Ramírez's 'Pu' or 'Violación en Polanco': Looking at Race and Revenge in Modern Mexico" en *Revista Chasqui*, Vol. 30, No. 2 (Nov., 2001). Pp. 53-64.

Cobas Carral, Andrea. "“La estupidez no es nuestro fuerte’ Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano” en *Osamayor. Graduate Student Review*, Año XVII, N ° 17, University of Pittsburgh, 2006, págs. 11-29.

Cook Sherburn and Woodrow Borah. *Ensayos sobre Historia de la población: México y el Caribe*. México: Ed. Siglo XXI, 1998.

Cruz-Grunerth, Gerardo. "Deep Literature and Dirty Realism: Rupture and Continuity in the Canon" en Robbins (Ed). *New Trends in Contemporary Latin American Narrative. Post-National Literatures and the Canon*. New York: Palgrave MacMillan, 2014.

Dalmaroni, Miguel. "Encuentro con Josefina Ludmer" [En línea]. *Orbis Tertius*, 2000 4 (7).

Consultado el 13 de febrero de 2019 en

[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4453/pr.4453.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4453/pr.4453.pdf)

De Certeau, Michel. "Andar en la ciudad" en *Revista Bifurcaciones*, núm. 07, 2008.

Consultado el 24 de mayo de 2017 en

[http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones\\_007\\_reserva.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf)

De la Borbolla, Óscar. *Filosofía para inconformes*. México: De Bolsillo, 2010.

De los Reyes, David. "Del cinismo antiguo: sexualidad, sufrimiento y provocación" en *Apuntes Filosóficos*. Vol. 20. N° 38 (2011): 149-180.

De Freitas, Juan Horacio. "El cinismo: un elogio a la desvergüenza" en *Bajo Palabra*. *Revista de Filosofía. II Época*, N° 7, (2012): 301-311.

De Sahagún, Fray Bernardino. *Historia general de las cosas de La Nueva España*. Tomo I. México: Conaculta, 1989.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo*. Capitalismo y esquizofrenia. Barcelona: Ed. Paidós, 1985.

Derridá, Jacques. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Ed. Pretextos, 1981.

Diaconu, Diana. "'El pacto autoficcional en El río del tiempo de Fernando Vallejo. "Apuntes para una estética de la provocación neoquímica" *Literatura: teoría, historia, crítica*, n.º 12, octubre 2010. Pp. 221-258.

Dobozy, Tamas. *Towards a Definition of Dirty Realism*. Tesis. University of British Columbia, Department of English, 2000.

Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la Nueva Narrativa Mexicana del Siglo XX*. México: Ed. Siglo XXI, 1996.

Durán Ruiz. "La estética de lo monstruoso en la narrativa de Guillermo Fadanelli". Tesis. Universidad de Valladolid, 2007.



Ezquerro, Milagros (dir). *L'hybride / Lo híbrido*, París: Indigo, 2005.

Fadanelli, Guillermo. *El día que la vea*. México: Ed. Grijalbo, 1992.

------. *Compraré un rifle*. México: Ed. Anagrama, 2004.

------. *En busca de un lugar habitable*. México: Ed. Almadía, 2006.

------. "Fadanelli habla sobre cultura subterránea". 2007. [Archivo de video]. Consultado el 8 de agosto de 2017 en <http://www.moho.ws/>

------. *Insolencia. Literatura y mundo*. México: Ed. Almadía, 2012.

Fadanelli, Guillermo, et al. *La lujuria perpetua*. México: Ed. Cal y Arena, 2004.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la Tierra*. México: FCE, 1963.

Fernández Reyes, Álvaro. *Crimen y suspenso en el cine mexicano*. México: El Colegio de Michoacán, 2007.

Flisek, Agnieszka. "Algunas consideraciones sobre el carácter cínico de la escritura de Osvaldo Lamborghini" en *Sociocriticism* 2011 - Vol. XXVI, 1 y 2. Pp. 305-336.

Florescano, Enrique (coord.). *Mitos mexicanos*. México: Ed. Aguilar, 1996.

------. "De la conquista militar a la conquista "espiritual" de México" en Revista *Nexos*, 1978. Consultado el 1 de mayo de 2017 en <http://www.nexos.com.mx/?p=3057>

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. México: Gandhi Ediciones, 2009a.

------. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2009b.

------. *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*. México: FCE, 2010.

Fresán, Rodrigo. “Hotel DF de Guillermo Fadanelli” en Revista *Letras libres*, 2015. Consultado el 4 de agosto de 2016 en <https://www.letraslibres.com/mexico/hotel-df-guillermo-fadanelli>

Freud, Sigmund. *Tres ensayos de teoría sexual* (1905). Consultado el 23 de julio de 2018 en [http://www.cieg.unam.mx/lecturas\\_formacion/identidad\\_imaginaria/Tema\\_III/Sigmo und\\_Freud\\_Tres\\_Esayos\\_sobre\\_la\\_sexualidad.pdf](http://www.cieg.unam.mx/lecturas_formacion/identidad_imaginaria/Tema_III/Sigmo und_Freud_Tres_Esayos_sobre_la_sexualidad.pdf)

------. “Duelo y melancolía” en *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires: Ed. Amorrortu Editores, 1993. Recuperado de

Fukushima, Eiji (Director y productor). (2010). *Daniel Manrique: Tepito Arte Acá*. [Archivo de video]. Consultado el 7 de agosto de 2018 en <https://www.youtube.com/watch?v=9dGytZ3gWkY>

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Argentina: Paidós, 2001.

García Gual, Carlos. *La secta del perro*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

García-Caro, Pedro. “«Luvina» y la teoría política de Juan Rulfo” en Revista *Monteagudo*, 3.<sup>a</sup> Época. N.º 22. 2017 – Págs. 89-95.

Giménez Gatto, Fabián. "Pornografía hipertélica: cuerpo y obscenidad en el arte contemporáneo" en *Revista Fuentes Humanísticas*, Año 19, semestre de 2007, Núm. 34. UAM Azcapotzalco.

Guerrero Mondaca, Julio. “Maquillarse la feminidad. Entre el empoderamiento y la complacencia”. Consultado el 14 de septiembre de 2017 en [https://www.academia.edu/4702870/MAQUILLARSE\\_LA\\_FEMINIDAD](https://www.academia.edu/4702870/MAQUILLARSE_LA_FEMINIDAD)

Gutiérrez-Negrón, Sergio. “El peligro del ludita: vagancia, humanismo y técnica en la ensayística de Guillermo Fadanelli” en *Revista de Estudios Hispánicos* Num. 48, 2014.

Hernández, Bibiana. “El neobarroso camp de Perlongher para una estética perfo-política” en *Taller de Letras*, Núm. 51: 235-254, 2012.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, 2003.

Kipnis, Laura. Kipnis, Laura. *Ecstasy Unlimited : On Sex, Capital, Gender, and Aesthetics*. Minneapolis: U Minnesota Press, 1993.

Klein, Melanie. “Una contribución a la psicogénesis de los estados maniaco-depresivos” en *Contribuciones al psicoanálisis*. Hormé: Buenos Aires, 1964. Consultado el de junio de 2017 en

<https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/klein-melanie-contribucion-a-la-psicogenesis-maniaco-depresivo.pdf>

Klossowski, Pierre. *La moneda viviente*. Córdoba: Alción Editora, 1998.

Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1981.

-----, *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, 1988.

-----, *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991.

-----, *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Ed. Cuarto propio, 1999.

Lander, Edgardo (comp). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Ed. Capital Swing, 2013.

Lewis, Oscar. *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*. México: FCE, 1963.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1986.

López Cruces, J. L. (2017). “Cuerpo clínico, cuerpo cívico. La ciudad de Diógenes”, en *Res publica*. (Madrid), 20(3), 2017: 545-560.

López de Gómara, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros perfil, 1999.

Lyotard, Jean François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1994.

Malumián, V. (2005). “Lamborghini: La masturbación como ejercicio literario” en Revista *Lote*, [online] No.099, Año VIII. Consultado el 4 de septiembre de 2016 en <http://www.fernandopeirone.com.ar/Lote/nro099/lamborghini.htm>

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili, 1987.

Martré, Gonzalo. *Los endemoniados*. México: S.N.,1967.

Mcglynn, Cathy, O'Neill, Margaret, Schrage-Früh, Michaela (eds). *Ageing Women in Literature and Visual Culture. Reflections, Refractions, Reimaginings*. Palgrave McMillan, 2017.

Mey, Kerstin. *Art and Obscenity*. London-New York: I.B. Taurus, 2007.

Modzelewski, Helena. “Autorreflexión y educación de las emociones para la

democracia: entrevista a Martha Nussbaum” en *Areté*, 26(2) (2014), 315-333.

Monsiváis, Carlos. “Notas sobre cultura popular en México”. *Latin American Perspectives*.

Vol. 5. No. 1. Culture in the Age of Mass Media (Winter 1978). Págs.98-118. Sage Publications, Inc.

------. “De las relaciones literarias entre ‘alta cultura’ y cultura popular en *Texto crítico* 7/33 (1985): 46-61.

------. *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era, 2001.

------. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Gandhi, 2007.

------. *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Editorial Paidós Mexicana, 2010.

Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (eds). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Ed. Iberoamericana-Vervuert, 2008.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota, Print, 1999.

------. “The Vulnerability Artist: Nao Bustamante And the Sad Beauty of Reparation” en *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 16:2, 191-200, 2006.

Navia, Luis E. *Diogenes the Cynic: The War Against the World*, Humanity Books, 2005.

Nebrija, Elio Antonio de. *Gramática de la lengua castellana*. Salamanca, 1492.

Noguerol J., Francisca. *La trampa de la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Salamanca: Universidad de Sevilla, 1995.

Oliver, María Paz. “Explicando lo inexplicable: digresión y confesión en *Lodo*, de Guillermo Fadanelli”. *The South Carolina Modern Language Review*, vol. 10, n. 1; 2006.

------. *El arte de irse por las ramas. La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Leiden; Boston: Brill/Rodopi, 2016.

Onfray, Michel. *Cinismos: Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Ed.Paidós, 2002.

Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés, 2005.

Pardo Abril, Neyla y Luis Eduardo Ospina Raigosa (comps). *Discursos contemporáneos en América Latina*. Bogotá: ALED-Colombia / UNC-IECO, 2015.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad..* México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Perlongher, Ernesto. *Prosa plebeya*. Ensayos 1980-1992. Buenos Aires: Ed. Colihue, 1997.

------. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2004.

- Prieto Hernández, Ana María. *Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos capitalinos*. México: Conaculta. Colección Culturas Populares e Indígenas, 2002.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "La representaXión del cuerpo performático: eros politizado de la actuación queer" en Yepez (Coord.) *La escena teatral en México/Diálogos para el siglo*. Monterrey: Conaculta-INBA, 2014.
- Quijano, Anibal. "Colonialidad y modernidad/racionalidad", en *Perú Indígena*, vol. 13, no. 29, Lima, 1992.
- Radillo, I. (2016), "La ofensiva de la derecha reaccionaria y la respuesta del movimiento LGBTIQ". Consultado el 10 de febrero de 2017 en: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=217851>
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Ed. Arca, 1998.
- Ramírez, Armando. *Violación en Polanco*. México: Ed. Grijalbo, 1979.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Editorial Planeta Mexicana, 2001.
- Ríos, Mónica. "De lo marginal a lo subversivo: La función del imaginario en la reconstrucción literaria de la identidad cultural tepiteña en *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito* (1972) y *Tepito* (1983) de Armando Ramírez". Tesis. UAM-Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004.



Riva Palacio, Vicente. *México a través de los siglos*. Tomo Segundo "El virreinato: Historia de la dominación española de 1521 a 1808". México: Ballesca Editores, 1884.

Roudinesco, Elisabeth. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

-----, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2009.

Rubin, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: Notas para una teoría radical de la sexualidad" en Vance, Carole S. (Comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Ed. Revolución, 1989. Pp. 113-190.

Samperio, Guillermo. "La filosofía del lodo" en *Revista UNAM*. México: UNAM, 2002. Pp.6-7.

-----, "El fajador Fadanelli" en *Revista Nexos*, 2004. Consultado el 12 de abril de 2017 en <https://www.nexos.com.mx/?p=11202>

Sánchez, Matilde. "Vida real y el encuadre Courbet" en *Revista Ñ*, febrero 2017. Consultado el 11 de junio de 2018 en [https://pressreader.com/@nickname11415451/csb\\_QyWmzKOf5IXSHqTgVGJsmbQhQE9fk8DuaiZsuSBM4-z8Q-qw-tW5wtl0L6GS5RLn](https://pressreader.com/@nickname11415451/csb_QyWmzKOf5IXSHqTgVGJsmbQhQE9fk8DuaiZsuSBM4-z8Q-qw-tW5wtl0L6GS5RLn)

Sánchez Vázquez, Adolfo. "Segunda conferencia: La Estética de la Recepción (I). El cambio de paradigma (Robert Hans Jauss)". Consultado el 2 de agosto de 2018 en [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1843/02\\_De\\_la%20Estetica\\_ASV\\_2007\\_2a\\_Conferencia\\_31\\_48.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1843/02_De_la%20Estetica_ASV_2007_2a_Conferencia_31_48.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Santamaría, Francisco. *Diccionario de mexicanismos*. México: Ed. Porrúa, 1959.

Santiago, Olga B. “Las letras del barroco hispanoamericano desde la polémica hispano-criolla” en *Revista Península*, Vol II, Núm. 1. Primavera de 2007. Pp. 125-135.

Sebreli, Juan José. *El olvido de la razón*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

Schechner, Richard. *The end of Humanism. Writings on performance*. New York: Performing Arts Journal, 1982.

Scheler, Max. *Sobre el pudor y el sentimiento de vergüenza*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2004.

Shklovski, Viktor. *Sobre la prosa literaria*. Barcelona: Planeta, 1971.

Serna, Enrique. *Genealogía de la soberbia intelectual*. México: Ed. Taurus, 2013.

------. *Las caricaturas me hacen llorar*. México: Ed. Terracota, 2016.

Shéridan, Guillermo. “Lépero” en *Revista Letras Libres*. México, 2009. Consultado el 25 de diciembre de 2017 en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/lepero>

Silva Escobar, Juan Pablo. “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social” en *Revista Culturales*. Vol. 7, Núm. 13, enero-junio de 2011. Pp.7-30.

Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

-----, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.

Soler Gallo, Miguel et al. *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Roma: Aracne editrice, 2013.

Solórzano-Thompson, Nohemy. "Mexico City and Masculinity in Armando Ramírez's *Violación en Polanco*" en *Hispanet Journal*, Num. 1, Diciembre 2008, Pp. 1-26.

Spivak, Gayatri Chakravort. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" en *Orbis Tertius*, 1998, año 3 no. 6, p. 175-235. En Memoria Académica. Consultado el 23 de noviembre de 2018 en:

[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf)

Tamayo, Salvador. "Guillermo Fadanelli. Cronista del D.F.: Entre la vanguardia y la basura" en Soler Gallo y Navarrete (Eds.) *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Roma: Aracne, 2008.

Theweleit, Klaus. *Male Fantasies. Vol. 1: Women, Floods, Bodies, History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Thomasseau, Jean-Marie. *El melodrama*. México: FCE, 1989.

Turner, Victor. *Simbolismo y ritual*. Lima: PUC del Perú, 1973.

Uranga, Emilio. *Análisis del ser del mexicano*. México: Ed. Porrúa, 1952.

Vignoles, Patrick. *La perversité*. París: La Gaya Scienza, 2011.

- Vivero Marín, Elizabeth. "La marginalidad en tres narradores mexicanos contemporáneos: Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza". Tesis. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2003.
- Volpi, Jorge. "El mandril y los conspiradores: Una historia intelectual de México 1968". Tesis. México: UNAM, 1997.
- , *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Ed. Debate, 2009
- Weber, Max. *La ciencia como profesión. La política como profesión*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 2001.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. España: Ed. Siruela, 1995.
- Zamora Calvo, José María. "Viviendo en co-herencia con la filosofía cínica: Hiparquia de Maronea" en *Revista Co-herencia*, Vol. 15, No 28, Enero-Junio de 2018, pp. 111-131.
- Zavala, Lauro. "El cuento mexicano contemporáneo" en *Revista Literatura: Historia, teoría y crítica* Núm. 1, México, 1997. Pp.213-220.
- , *Cartografías del cuento y la minificción*. España: Ed. Renacimiento, 2004.
- , "Un modelo para el estudio del cuento" *Revista Casa del tiempo*, núm. 90, 2006. Pp. 26-31.

